MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 3

DIN SUMAR

3/2021

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ȘERBAN MARCU

OLEG GARAZ
ȘASE EXERCIȚII DE MUZICOLOGIE POSTADLERIANĂ

MAIA CIOBANU
INVESTIGĂRI ŞI INSTIGĂRI SONORE (I)
CONCEPTUL UNUI "JURNAL"

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU ȘERBAN MARCU **3**

STUDII

OLEG GARAZ
ȘASE EXERCIȚII DE MUZICOLOGIE POSTADLERIANĂ **11**

VIRGIL OPRINA
RECENTUL VIBE, VECHEA MUZICĂ A IMAGINII ÎN MIȘCARE ȘI... UN MIC STUDIU DE CAZ **46**

ESEURI

MAIA CIOBANU
INVESTIGĂRI ŞI INSTIGĂRI SONORE (I). CONCEPTUL UNUI "JURNAL" **63**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL* DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (I) **69**

RECENZII

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC
„ȘCOALA MUZICOLOGICĂ FRANCISC LÁSZLÓ – LECȚII PERENE ȘI MĂRTURII” **93**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH ȘERBAN MARCU **3**

STUDIES

OLEG GARAZ
SIX EXERCISES OF POSTADLERIAN MUSICOLOGY **11**

VIRGIL OPRINA
THE RECENT VIBE, THE OLD MUSIC OF THE MOVING IMAGE AND... A SMALL CASE STUDY **46**

ESSAYS

MAIA CIOBANU
SOUND INVESTIGATIONS AND INSTIGATIONS (I). THE CONCEPT OF A „JOURNAL" **63**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (I) **69**

REVIEWS

MIRELA MERCEAN-ȚÂRC
„PROFESSOR FERENC LÁSZLÓ'S SCHOOL OF MUSICOLOGY – PERENNIAL LESSONS AND TESTIMONIES" **93**

INTERVIURI

De vorbă cu Șerban Marcu

Andra Apostu

Să cunoști muzica compozitorului Șerban Marcu este o plăcere. Ascultându-i muzica îți dai seama că el îți oferă ție, ascultătorului, toate adevărurile lui artistice iar mai apoi cunoscând și omul Șerban Marcu vezi că piesele se potrivesc ca la un puzzle bine alcătuit; că muzica lui îi vine în completare și că tot ce compune dar și restul activităților lui artistice apar natural, fără vreo forțare, cu plăcere și dragoste pentru artă.

A.A.: Dragă Șerban, am parcurs cv-ul tău și am descoperit o lungă relație între tine și muzică, relație ce s-a construit în timp și care acum a îmbrăcat o formă finală (?) și anume cea a compoziției. Ce înseamnă pentru tine a compune?

Ș.M.: S-ar putea să te surprindă – și poate nici n-ar trebui să spun asta public – pentru mine compusul nu înseamnă „totul", cum declară cei mai mulți compozitori. E o relație de love/hate, e ceva ce am ajuns cvasiaccidental să fac, în clasa a X-a (cei mai mulți compozitori își amintesc cum pe la 5 ani clămpăneau deja la pian piesulici proprii). Am participat, la îndemnul profesorului meu de teorie din liceu, domnul Paul Stegaru, la un concurs de compoziție organizat de liceul nostru, la Brașov („la îndemnul" înseamnă, de fapt, „e obligatoriu să te duci!"), și am scris atunci primele mele lucrări: un coruleț de femei pe un text de Goga și o piesă de pian. M-am pomenit premiat cu locurile 1 (la secțiunea corală) și 2 (la secțiunea pian, unde locul 1 l-a luat colegul meu de generație, supertalentatul Cristian Lolea). Mi-am zis „na poftim, se pare că am talent la așa ceva". În juriu era și compozitorul Dan Voiculescu, care a ținut în vacanța de vară un masterclass de compoziție, la care m-am dus. M-a vrăjit cu personalitatea lui caldă și cu felul în care mi-a deschis ochii despre cum funcționează „rotițele" în mecanismul extraordinar al muzicii, și am decis să dau admitere la Cluj, unde el era profesor (deși mă pregătisem să devin student al UNMB). Am dat admitere la compoziție la Academia de Muzică „Gheorghe Dima", la Cluj, la clasa maestrului Cornel Țăranu, și așa a început relația mea chinuită cu foaia albă, care continuă și în prezent. Prima etapă, cea în care caut o idee – așa m-a învățat profesorul meu, să nu fabric muzică pur și simplu, ci să pornesc, într-un fel sau altul, de la o idee – e fascinantă, dar epuizantă. Pe urmă scrisul propriu-zis e groaznic. Un fel de orbecăială în întuneric, o bâjbâială în care o iei, ca într-o peșteră întunecoasă, prin diverse galerii, fără să știi dacă pe acolo va fi drumul în cele din urmă. Când piesa e deja configurată cam trei sferturi, îmi vine inima la loc, trece panica, și începe să-mi placă să lucrez. Finisajele îmi fac cea mai mare plăcere: să am în față produsul

configurat și să evaluez critic fiecare întorsătură de condei: o tranziție prea expediată, un ritm prea puțin pregnant, un acord prea fad, sau, din contră, prea condimentat. Momentul de glorie vine, însă, când piesa e cântată, și când devin extrem de mândru de „copilul" meu. (Dacă e cântată bine.) Și, pe măsură ce trec anii, am noroc din ce în ce mai mare să-mi fie cântate bine piesele.

A.A.: Faci parte dintr-o generație dinamică, vie, proaspătă a compoziției românești, consideri că ai un rol prin asta? Simți un tip de responsabilitate, poate, mai ales prin prisma laturii pedagogice?

Ș.M.: Pentru că ai adus vorba despre latura pedagogică, mărturisesc că asta e vocația mea în viață. Cel puțin așa cred. Mi-a plăcut dintotdeauna să predau. Mă hrănește, mă încarcă de energie să le arăt frumusețile muzicii altora. Predau deja de multă vreme – 20 de ani. Întâi am predat armonie, ocazional am predat și contrapunct, iar de câțiva ani am început, pe lângă aceste discipline, să țin și seminarii de compoziție, și de doi ani am primit (mare responsabilitate!!) și cursul de compoziție la actualul an 4, o generație fainâ cu care sper să ajungem cu bine în licență. Nu mă simt un reprezentant de vârf al generației mele, vreun portdrapel, în sensul în care au fost maeștrii generației de aur: Stroe, Niculescu, Vieru, Marbé și dragul meu profesor, maestrul Cornel Țăranu. Fac și eu ce pot și urmez sfatul profesorului meu: „nu te lua 100% în serios". Poate greșesc. Îmi place să predau indiferent de nivelul de pregătire (dar nu și de interes!) al celor din fața mea. Îmi place să le arăt ce și cum „funcționează" în muzică, de ce un acord e mai potrivit decât altul, de ce o disonanță a apărut la momentul potrivit. Îmi place să le arăt lucruri pe care studenții nu le știu, universuri noi, sau universuri vechi dar pe care nu le-au cercetat niciodată prea atent, ca arta lui Palestrina, de exemplu.

A.A.: Mi-ar plăcea foarte mult să îmi spui care sunt compozitorii tăi preferați? Ce muzică asculți cu plăcere, cu drag, ce muzică îți dă energie și te motivează (poate) să compui?

Ș.M.: Sunt foarte mulți. Încerc cu disperare ca, lărgindu-mi orizontul într-o direcție, să nu abandonez, să nu exclud din perimetrul gusturilor mele alte zone. Simt că există acest risc. Nu m-am drogat niciodată, dar – din câte știu și eu despre ele - simt că uneori unele muzici pot funcționa exact ca drogurile. Treci la un drog mai puternic și nu te mai satisface drogul anterior. La fel cred că e și cu gustul pentru disonanță, de exemplu. După ce savurezi mult Messiaen, cu densitatea lui armonică, un compozitor clasic poate părea fad. Sau cu sistemele de acordaj: după ce te alimentezi cu sferturi de ton și alte microtonii, sistemul temperat pare „alb-negru". Am înțeles însă, greu, târziu, că fiecare muzică, fiecare epocă trebuie ascultate cu „alte" urechi. Dacă asculți Monteverdi, trebuie să vibrezi, să te treacă fiori la fiecare cromatism, la fiecare falsă relație, la fiecare disonanță. Dacă asculți Richard Strauss, de asemenea, trebuie să te îmbeți de melodiile lui superbe și de rafinamentul lui armonic, dar acolo n-o să mai tresari la fiecare alterație. Și tot așa, cu fiecare dintre compozitori. Și încerc să-i lămuresc asta și pe studenții mei.

A.A.: Am ascultat muzica încărcată de tine pe pagina ta de youtube și nu am putut să nu remarc faptul că vocea ocupă un rol important în creațiile tale: fie în formulă cameralăr dar mai ales în formulă corală cu minunatele tale lucrări pe versuri populare. M-am bucurat tare, eu fiind o mare iubitoare de colinde românești, să redescopăr dragostea pentru acest tip de creație la un compozitor tânăr. Vorbește-ne despre asta.

Ș.M.: Explicația este foarte simplă: am cântat în cor din clasa a V-a, până... a început pandemia. Inițial în corul școlii, mai apoi într-un cor de studenți (eram cel mai tânăr de-acolo, elev într-a IX-a...), dirijat de un maestru extraordinar din Brașov, dirijorul Nicolae Bica. Formația se numea Corala „Gheorghe Dima", și acolo m-am înfiorat prima dată cântând minunatele „Ziua ninge", „La mijloc de codru des" sau „Primăvara", dar și capodopere ale repertoriului coral universal. Pe urmă, la Cluj, la Conservator, am intrat în alt cor de valoare: Cappella Transylvanica, dirijată de maestrul Cornel Groza, dirijor care activează simultan și la pupitrul Corului Filarmonicii „Transilvania". Acolo am cunoscut repertoriul renascentist, dar

și muzica modernă, piese de Vasile Herman, Tiberiu Olah, Adrian Pop, Sigismund Toduță, Adrian Iorgulescu și mulți alții. Și – foarte important! – acolo mi s-au cântat multe piese corale în primă audiție, și, din fericire, chiar și în a doua audiție, a treia audiție... De vreo doi ani cânt și într-un cvintet vocal, C'Antique. A început ca o activitate de agrement, de destindere, dar... ne-am pomenit că am acceptat prima invitație pe o scenă, și pe urmă încă una... Și ne-am pomenit că ne și place. Deci sunt foarte intim legat, prin toată istoria mea muzicală, de muzica vocală.

A.A.: Dacă aș putea formula o primă și relativ „tânără" părere despre stilul tău trebuie să pun în prim plan dragostea pentru tradiție. De aici derivă multe lucruri ce se leagă de tehnici, opțiuni de gen și formații, opțiuni timbrale care vin cumva natural din acest drag de tradiție românească. Această trăsătură se îmbină armonios cu originalitatea, cu elemente moderne în așa fel încât ascultătorul știe clar că are de-a face cu o lucrare contemporană. Nu vrei să ne spui tu mai multe despre stilul tău? Cum te vezi tu pe tine? Cum te vezi în contextul de azi, în generația ta. Care este, să zicem, crezul tău componistic?

Ș.M.: Nu am o deviză, un „sub genericul", cum se zicea pe vremuri. Deviza mea este – să zicem: să fie convingător, să fie bine articulat, să fie profesionist realizat, să placă atât publicului, cât și interpreților. Da, asta chiar e ceva la care țin! Mi se pare că multă muzică actuală e scrisă, parcă, în ciuda interpreților, fără niciun fel de considerație pentru experiența lor pe scenă, pentru bucuria lor de a cânta. Nu mă pot debarasa de tradiție și nu sunt, structural, genul care leșină imediat la o sonoritate nouă, la un timbru nou, la un efect nou. Mi se pare că noutatea nu trebuie să fie neapărat „la vedere", să poată fi exprimată în două vorbe („piesa aia cu talăngi"), ci stă în felul subtil cum este țesută muzica, chiar dacă la prima vedere pare o piesă ca oricare. Sunt interesat, vasăzică, de felul cum se combină înălțimile, pe orizontală (melodia) și pe verticală (armonia), chiar dacă în secolele XX și XXI acești parametri au scăzut în importanță, lăsând loc timbrului, masiv exploatat (și aflat pentru prima dată în centrul atenției), și completat în ultimii

ani cu sunetul electronic. O sursă de inspirație au fost versurile lui Lucian Blaga, am scris 5 lieduri pe versuri din volumul „Poemele luminii" și un ciclu de lieduri pe textul poeziei „În marea trecere". Mă inspiră și mitologia greacă, „Legendele Olimpului" fiind cărțile copilăriei mele, așa că am multe piese cu teme mitologice: *Arahneea* și *orfeuridice*, două balete de cameră (cel din urmă include câteva momente corale pe versurile colegei mele, Elena Maria Șorban), *Narcis* (în două versiuni: flaut solo și ansamblu cameral), *Filemon și Baucis*, un poem pentru cor mixt și ansamblu instrumental... Apropo de cor, că adusesem vorba mai devreme, îmi place mult să fac aranjamente și prelucrări, și... cumva, sunt partea cea mai cântată a creației mele (de la coruri mici de biserică până la coruri de prestigiu cum ar fi Corul Filarmonicii „Transilvania, Cappella Transylvanica – corul meu de suflet –, Corul Academic Radio sau Corul Madrigal). Mă relaxează să fac asta, simt o responsabilitate mai mică, într-un spațiu mai bine delimitat stilistic, tehnic și genuistic. „Muzică utilitară" – Gebrauchsmusik, cum ar zice Hindemith, și cum cu un ton ușor disprețuitor (mi s-a părut) mi-a zis un coleg de breaslă. Dar, la urma urmei, nu scriem doar pentru festivaluri de muzică contemporană, nu? M-a preocupat și umorul în muzică, realizarea umorului cu mijloace strict muzicale, fără gaguri de prost gust, și în general integrez sonoritățile noi în măsura în care am nevoie de ele într-un context muzical sau altul. Da, am un sound mai degrabă tradițional, ai observat corect. Nu sunt obsedat de originalitate. Se poate obține muzică extrem de personală folosind mijloace muzicale „expirate", cum au demonstrat Rahmaninov, Poulenc și mulți alții. Mai degrabă sunt interesat de buna alcătuire a lucrărilor mele. De forța de convingere.

A.A.: „Într-o perioadă în care nu se întâmplă nimic..." așa cum spui tu, ești implicat în mai multe proiecte și aș vrea să îmi povestești despre Musicoolt, acum în derulare, despre idee și mai ales despre ce speră acest proiect să aducă în plus pentru cei care participă la el?

Ș.M.: Proiectul MUSICOOLT este o idee a colegilor noștri timișoreni, fervenți animatori ai vieții muzicale românești,

Gabriel Almași și Gabriel Mălăncioiu. Ideea lor a pornit de la unele cursuri „transversale” – cum se numesc – care există la Universitatea de Vest din Timișoara. Adică cursuri pe teme muzicale cu studenți de la alte facultăți. Oameni complet străini de fenomenul muzical contemporan se lasă vrăjiți de muzicile cele mai noi, în timp ce nu puțini dintre studenții instituțiilor de învățământ muzical au prejudecăți cu privire la muzica asta, care nu-i destul de „melodioasă” sau „frumoasă” – ce-o mai fi însemnând și asta. Și atunci a apărut ideea ca 7 tineri compozitori (noi ne considerăm încă tineri, chiar dacă am trecut de 40...) să prezentăm fiecare câte ceva, joia, o dată la două săptămâni, pe o temă care ne vine bine, și să-i apropiem pe novici de muzicile noi, dar fascinante. Publicul țintă se dorea a fi format din nemuzicienii curioși, dar... cumva parcă tot la muzicieni ajungem mai degrabă. Nu-i nimic, e bine și așa. Gheața au spart-o „gazdele”, cei doi Gabi, urmează Diana Rotaru și pe urmă noi ceilalți (de la Cluj suntem Cristi Bence-Muk și cu mine, din București mai este, pe lângă Diana, DanDe Popescu, și din Iași participă Ciprian Ion). Primele două întâlniri au mers bine. Sperăm să ajungem la cât mai mulți oameni interesați de muzica nouă (chit că „nouă” și stranie e considerată, din păcate, și muzica anilor ’20; 1920!).

A.A.: De aproape un an suntem obligați să ne desfășurăm activitatea didactică în mediul online. Nu este asta o provocare pentru domeniul nostru? Cum e pentru tine? Ce „ajutoare” ai descoperit, cum reușești să îi ții pe studenți interesați, activi?

Ș.M.: Pentru mine nu este absolut nicio problemă. Chiar dacă mi-e dor de interacțiunea face to face cu studenții mei, mă simt online ca peștele în apă: am la dispoziție mereu laptopul, cu acces la internet, cu toată muzica de pe hard sau din youtube, cu toate documentele, cărțile, partiturile mele etc. Ca să prezint ceva face to face, în clase cu tablă, pian și cam atâta, logistica era mai complicată.

A.A.: Vorbește-ne despre planurile tale de viitor. Despre ce ți-ar plăcea să faci, să scrii?

Ș.M.: Trebuie să scriu destul de urgent o piesă de pian solo pentru pianistul Bogdan Vaida, în cadrul unui proiect care

se numește Classic Unlimited. Urmează să fie cântată într-un program cu repertoriu pianistic obișnuit (classic / romantic / modern). Se apropie deadline-ul (peste o lună) și panica și disperarea cresc vertiginos. De regulă scriu ce se nimerește, în funcție de proiectele în care se întâmplă să fiu cooptat sau de solicitările pe care le primesc de la interpreți/dirijori. Scriu o lucrare doar dacă sunt șanse mari să se și cânte. Și, în afară de piesa de pian, trebuie să termin și o culegere de solfegii, hahaha! Uite, mă ocup și cu așa ceva!

A.A.: Mulțumesc!

Ș.M.: Eu îți mulțumesc, mi-a făcut plăcere să stăm de vorbă!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Șerban Marcu

It is quite a pleasure to get to know Șerban Marcu's music. Listening to his music makes you realize this offers you, the listener, all the composers' artistic truths and then, once you meet him, the composer, you realize all the pieces fit just like in a well-made puzzle; you also realize that his music completes him and that everything he composes but also his other activities fit him naturally without forcing anything but with great pleasure for art.

STUDII

Șase exerciții de muzicologie postadleriană

Oleg Garaz

În spaţiul culturii europene muzicologia se prezintă ca *ştiinţă* şi poate fi considerată drept procedură de cunoaştere şi asimilare a artei muzicale în ambele ei accepţii – compoziţie şi interpretare. Pentru prima există o listă curriculară cu discipline precum *armonia*, *contrapunctul*, *analiza scheme compoziţionale*, cunoscută ca *analiza forme muzicale*, şi *orchestraţia*, dar şi *istoria gândirii muzicale* ca *istorie a compozitorilor* sau a *tipologiilor istorice (stilistice) de practici componistice*, disciplină formulată într-o sintagmă eufemistică, în egală măsură incompletă şi eronată, ca *istoria muzicii.* Pentru a doua există, de asemenea, două tipuri de abordare muzicologică – *istoria artei interpretative* sau *tipologii stilistice ale interpretării muzicale* şi, bineînţeles, o disciplină muzicologică orientată pe evaluarea valorică a interpretării vocale şi instrumentale precum *critica muzicală*. Şi aceasta din urmă deţine o *naraţiune* cronologică-evolutivă – *istoria criticii muzicale.* După Adler, ar mai exista un al treilea compartiment – naraţiunea *comparativă* – cunoscută în prezent drept *etnomuzicologie.* Compoziţia, interpretarea şi comparatistica muzicală sunt, în fapt, cele trei *balene*, *ţestoase* sau *elefanţi* care se constituie ca piloni ai gândirii şi practicii muzicologice.

Deja aici este amorsat un prim „conflict” metodologic deoarece este vorba despre două căi *divergente* ca substanţă sau domenii *eterogene* ca metodă ale gândirii – *artisticul* prin definiţie intuitiv, imaginativ şi astfel intens generativ şi *ştiinţificul* prin definiţie raţional, analitic şi astfel deconstructiv. Ca

disciplină didactică, spre exemplu, compoziţia poate fi învăţată prin *emulare* (sau, mai rar, practicată prin *revelaţie*, ca în cazul abatesei Hildegard von Bingen), urmând procedura *didactică*, fără a exista, evident, vreo posibilitate de a "învăţa" prin instrucţie tainele elanului şi energiei imaginative, ceea ce ţine exclusiv de *creativ-artistic* sau *vocaţional.*

Astfel, muzicologia poate fi considerată a fi ştiinţă anume în măsura în care ea funcţionează ca metodă a cunoaşterii doar prin recursul la suma de date obiective (constatabile – partituri sau texte noţionale) referitoare la gândirea şi practica muzicală pentru care formulează, la rându-i, taxonomii şi descrieri conceptual-normative. Mai mult, într-o strânsă legătură cu sarcina *clasificării tipologice*, muzicologia are şi sarcina *evaluării valorice*, iar acestea două (normativ şi valoric) funcţionează ca instrumente pentru sistematizarea taxonomică şi cronografierea istorică a gândirii şi practicii muzicale. Tot astfel, muzicologia îşi poate aplica sieşi ambele tehnici – sistematică şi istorică – în vederea unei autoreprezentări şi autoevaluări critice.

Altfel spus, în comparaţie cu meşteşugul compoziţiei şi interpretării, muzicologia este ştiinţă în măsura în care primele două nu sunt şi nici nu ar putea fi vreodată. Până la urmă, termenul *muzicologie* este un cuvânt, însă unul care desemnează pe cel de-al treilea element, ultimul, al unui ansamblu organic prin care articularea gândirii muzicale îşi atinge forma deplină şi care se constituie astfel: compozitorul ca element generativ, interpretul ca element reiterativ, de conservare şi perpetuare, şi muzicologul ca element analitic şi evaluativ normativ-valoric, generatorul, depozitarul şi conştiinţa întregului ansamblu. Aceste trei funcţii ar putea fi grupate şi în funcţie de criteriul *ontologic.*

Pe lângă funcţia *reiterativă*, care presupune atât conservarea, cât şi perpetuarea unei lucrări muzicale, *interpretarea muzicală* deţine singura şi exclusiva posibilitate de a genera forma *acustică-sonoră* a unei compoziţii muzicale. Cu alte cuvinte, *interpretarea muzicală* este singura tehnică de *modelare ontologică* a muzicii ca *referinţă absolută*, iar figura *interpretului* se impune drept un autentic *operator ontologic*, un generator al *formei referenţiale* pe care o poate avea o sonată, simfonie, operă, cantată, oratoriu, cvartet ş.a.. În această ordine

de idei, atât compozitorul, cât şi muzicologul devin *operatori hermeneutici*, atâta timp cât compozitorul oferă o *formalizare* a propriilor intuiţii sub forma *notaţiei muzicale* dintr-o partitură, iar muzicologul elaborează o *formalizare* noţional-discursivă a tuturor conţinuturilor accesibile tehnicilor de analiză. Perechea dialectică se instituie drept *construcţie-deconstrucţie*. În consecinţă, dihotomia *practică-teorie* se prezintă drept una eronată, deoarece *compozitorul* nu teoretizează compunând şi notând propriile intuiţii sonore sub formă de *text*. Folosirea expresiei *practici componistice*, funcţionează în acelaşi sens ca şi *practici muzicologice*, adică *practici de notare simbolică*, *prin analogii consensuale.* Forma corectă ar putea fi prezumată în dihotomia *scriptic-sonor*, deoarece faptul *notării* – text muzical şi text noţional – ţine de metodele, mijloacele şi tehnicile de *mediere* prin *semn*, pe când interpretarea muzicală generează direct *forma ontologică referenţială* a textului ca *eveniment* atât pentru compozitor, cât şi pentru muzicolog, chiar dacă şi situându-i pe aceştia de ambele părţi, opuse ca roluri, ale *interpretării.*

Bineînţeles, toate trei elemente sunt sunt situate în diverse modele de interacţiune: Alfred Schnittke şi Anton Webern – compozitor şi muzicolog, Richard Wagner – compozitor şi estetician, Nikolai A. Rimski-Korsakov, Piotr I. Ceaikovski sau Johann Mattheson – compozitor şi teoretician, Robert Schumann, Hector Berlioz sau Claude Debussy – compozitor şi critic muzical, Anton Rubinstein, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Haendel, Frédéric Chopin ş.a. – compozitori şi interpreţi, dar şi ipostaze singulare pe care le întrupează, spre exemplu, Anton Bruckner (compozitor), Ernst Kurth (muzicolog), Andrei Gavrilov (pianist) sau Teodor Currentzis (dirijor). Şi doar astfel toate trei elemente, dar mai ales primele două capătă posibilitatea de a se cunoaşte, ceea ce altfel le-ar fi pur şi simplu imposibil.

Definiţie urmată de explicaţii: Vom proceda în acelaşi fel în care a acţionat muzicologul american Leonard B. Meyer în deschiderea propriului volum intitulat *Music and Style*. Adică, vom începe cu o definiţie, însă nu una a stilului, ci una a muzicologiei:

> **Definiţie**: Numim *muzicologie* ştiinţa al cărei obiect de studiu este constituit din totalitatea *fenomenelor sonore* în calitatea lor de *fapte culturale*.

Spre exemplu, „cântul" păsărilor, zgomotul unei uzine sau sonoritatea caracteristică produsă de o locomotivă, sunt fenomene sonore în calitatea lor de sisteme de semnalizare (a intenţiilor, a identităţii, a prezenţei, a comportamentului sau a localizării spaţiale). De „cântul" păsărilor se ocupă în egală măsură ornitologia şi etologia, unde se regăseşte şi „cântul" balenelor.

Într-un al doilea sens, nu poate fi considerată *artistică*, în accepţia europeană a termenului, manifestarea muzical-ritualică tribală sau oricare alt tip de practică muzicală (orală, anonimă şi neinstituţionalizată) neîncadrabil în percepţia europeană de substanţă estetică (act non-artistic şi non-estetic) şi care este obiect de studiu în egală măsură pentru antropologia culturală şi etnografia muzicală (etnomuzicologia). În acest caz, este relevantă reacţia lui Claude Debussy faţă de sonoritatea gamelanului balinez pe care el o receptează drept muzică în sensul de fenomen/material sonor valorizabil drept fapt artistic.

Ca fapt cultural semnalele păsărilor sunt, spre exemplu, înfăptuite în Simfonia a VI-a, *Pastorala*, de Ludwig van Beethoven, unde compozitorul recurge la flaut ca substitut pentru privighetoare, la oboi pentru prepeliţă şi clarinet pentru cuc. De asemenea, sonosfera ornitologică este asimilată în *Catalogue d'Oiseaux* pentru pian de Olivier Messiaen[1], în tabloul simfonic *Pinii din Roma* de Ottorino Respighi (înregistrarea "cântului" de privighetoare) sau în *Cantus Arcticus: Concert pentru păsări şi orchestră* de Einojuhani Rautavaara. "Muzica" balenelor apare în *Vox Balaenae*, pentru flaut electric, violoncel şi pian amplificat de George Crumb. Imaginea sonoră a uzinei sau a locomotivei se regăseşte în lucrări muzicale aparţinând lui Alexander Mosolov (episodul

[1] La adresa de internet https://www.oliviermessiaen.org/birdsong poate fi urmărită o prezentare comparativă a "cântecelor" de păsări – în natură şi în lucrările lui Messiaen.

simfonic *Uzina*: *Muzica maşinilor*, pentru orchestră şi placă de fier)[1] şi, respectiv, lui Arthur Honegger (*Pacifique 231*).

Ca realizare a *naturalului* în *cultural* ar fi de menţionat imaginile acvaticului în muzica lui Rimski-Korsakov (simfonia *Marea*, suita simfonică *Şeherezada* sau opera *Sadko*), Wagner (apele fluviale în drama muzicală *Aurul Rinului*), Debussy (acvaticul fiind însoţit de stihia văzdului în Simfonia *Marea*, în cele trei *Nocturne* dar şi în unele preludii pentru pian) sau George Enescu (poemul simfonic *Vox Maris*). Mai mult, un model împins înspre limită ar fi concepţia *muzicii concrete* a lui Pierre Schaeffer, cu o continuare contemporană care forţează şi mai mult limitele definiţiei de mai sus şi anume *field recording* cu nume de artişti precum Hildegard Westerkamp, Watson Wu (implementarea sonorităţilor ambientale în jocuri de computer) sau Diana Hope.

1. De la fapt ambiental la fapt muzicologic

În bazele ei, metoda muzicologiei este fundată pe procedura de transfer în egală măsură semiotic şi semantic. Atât transferul semnelor (ansambluri de note în ansambluri de cuvinte), cât şi transferul de sensuri (de la faptul acustic-sonor "difuz" la analogia lexică precisă).

Spre deosebire de celelalte arte, non-noţionale, cum ar fi, spre exemplu, pictura, transferul este realizat în virtutea unei sume de *coduri* consensuale sau, altfel spus, *accepţii* referitoare la un "standard" colectiv privind biblioteca de sensuri. Aceasta din urmă este diversificată cultural (culturi regionale – China, India, Africa, Europa ş.a.), social (rural vs. urban, teocratic vs. aristocratic vs. democratic ş.a.), istoric (în funcţie de periodizările specifice fiecărei culturi regionale), dar şi în funcţie de tipul de practică (oral şi anonim vs. scriptic şi de autor).

[1] Lucrarea a fost reluată de formaţia *Metallica* în concertul lor de la San-Francisco în 9 iunie 2019. Adresa de Internet a interpretării: https://www.youtube.com/watch?v=QDoyNqejAt8&feature=emb_logo

Comentariu 1: transferul este efectuat de la *fenomen sonor* la *fapt cultural*, de la *ontologic* la *hermeneutic*, de la *manifestare* la *text*.

Comentariu 2: într-un sens mai restrâns şi situat deja în interiorul câmpului cultural al artei muzicale europene, transferul este efectuat de la fenomenalitatea sonoră (muzical-artistică, în format cultural) la obiectualitatea textuală, noţional-scriptică (drept fapt deja muzicologic).

Comentariu 3: abordarea muzicologică este, în esenţă, de substanţă *critic(evaluativ-valoric)-analitică(evaluativ-tipologic)*, principiu care defineşte consistenţa discursului muzicologic ca obiect *literar-descriptiv*[1].

Comentariu 4: prin *text* se înţelege atât discursul sonor articulat notat ca partitură, cât şi manifestările sonore formulate ca act în toate formele posibile care intră în definiţia faptului cultural. Aceste două forme sunt „textuale" şi reprezintă obiectul de studiu al muzicologiei, în calitatea lor de dovezi obiective ale gândirii muzicale – solide în obiectivitatea lor materială şi astfel fiind analizabile şi sistematizabile.

Comentariu 5: transferul de la *act* la *text* presupune o explicabilă „distorsiune" prin transferul de la sonoritate la imagine (a literelor, cuvintelor şi a textului în general), determină o slăbire a consistenţei şi relevanţei, precum şi o relativizare a semnificaţiilor (hermeneutica) în virtutea diferenţei radicale de statut ca fenomen. Cele două imagini – sonoră-fenomenală şi, respectiv, textuală, noţional-descriptivă – nu sunt reductibile una la cealaltă (non-reversibile), relaţia funcţionând doar într-un sens univoc – dinspre fenomenul sonor înspre textul noţional-literar.

Poate fi admis, însă, faptul că percepţia ca atare nu este un fenomen pur senzorial, ci mai degrabă unul "împărtăşit" între senzorial şi raţional, între percepţie şi logică. Este vorba aici despre *juxtapunerea* a mai multor proceduri *atributive* aplicabile

[1] „Repertories are determined by performers, canons by critics – who are by preference musicians, but by definition literary men or at least effective writers about music. Literary models lie close at hand for the categories that music critics have to manipulate.", Joseph Kerman, *A Few Canonic Variations*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep., 1983), p. 112.

mai multor grupuri semantice: (1) grupul sensurilor acustice-sonore ca material (sensuri instrumentale, disponibile pentru a fi utilizate), (2) grupul sensurilor intenţionale corespunzătoare celor instrumentale (compozitor şi interpret) care până la urmă sunt convertite în (3) sensuri normative, consensuale şi împărtăşite în virtutea acordului colectiv (muzicolog).

Până la urmă, totul este definit de procedura concatenării sau organizării în *asambluri* cauzale care funcţionează ca punţi între fenomenul perceput şi sensul atribuit. Ori, nu intră în percepţie fenomenele senzoriale care nu deţin deja un comentariu semantic, exact ca în situaţia cu amerindienii care *nu au perceput* corăbiile lui Columb din moment ce nu aveau ***explicaţia*** în egală măsură empirică şi semantică pentru identificarea acelor trei nave.

Comentariu 6: Ca şi concepţie, ştiinţa muzicologiei se prezintă în imaginea unui dublu paradox:

6.1. *Paradox 1*: în esenţă, ca discurs, muzicologia reprezintă unul noţional cu funcţia de interpretare analitică a unui discurs sonor. În această situaţie drept paradoxală apare intenţia de a edifica o cale de acces între două ontologii de altfel inconciliabile: fenomenalitatea sonoră şi textualitatea noţional-scriptică. Astfel, muzicologia poate fi considerată *o disciplină filologică* orientată hermeneutic pe explicitarea actului muzical, cu toate consecinţele care decurg de aici ca documente analizabile.

6.2. *Paradox 2*: ca metodă, muzicologia se dovedeşte a fi o disciplină compozită în virtutea substanţei sale filologice (noţionale) şi a intenţiei de a descrie totalitatea implicaţiilor posibile ale fenomenului sonor în existenţa culturală. Forma noţional-scriptică permite efectuarea unui împrumut din discipline ştiinţifice-academice concepute în acelaşi format noţional-scriptic. Astfel, este vorba despre nevoia implicării în discursul muzicologic a vocabularelor şi metodelor din mai multe discipline/ştiinţe noţionale precum: filologia (în special comparată), psihologia, pedagogia, sociologia, filosofia, istoria, estetica, antropologia, etnografia, semiotica, estetica, retorica etc., atâta timp cât şi muzicologia intră în domeniul cunoaşterii umanului, deoarece în esenţă muzica este făcută de către oameni, despre oameni şi pentru oameni.

2. Muzicologia ca practică a cunoaşterii şi învăţării şi nu doar

Diferenţieri necesare: este evidentă diferenţa între muzicologia ca *ştiinţă* a cercetării şi, respectiv, ca *disciplină academică* sau *ştiinţă* a învăţării, între ipostaza practicii (euristice-cognitive) de cercetare şi, respectiv, ipostaza propedeutic-formativă, de învăţare a elementelor, relaţiilor, taxonomiilor, sensurilor şi exersarea acestora în condiţii controlate.

Dacă am stabilit că, în general, muzicologia reprezintă o procedură de *transfer* semiotic-semantic între faptul (discursul) acustic-sonor înspre faptul (discursul) noţional-textual, apare o logică întrebare privind formele şi, mai ales, conţinuturile acestui transfer. Ambele fapte angajate în procedura transferului sunt *mulţimi complexe* şi astfel nu poate fi vorba despre un simplu transfer de la un grup de elemente la altul, ci mai degrabă despre o deplasare gradată între aceste *grupuri* sau *straturi constitutive*. Bineînţeles, abordarea fiecărui strat sau decisia de deplasare va fi definită de scopurile cercetării muzicologice.

În esenţă, este vorba despre constituirea unui *obiect muzical* definibil drept interacţiune dialectică a mai multor *constituenţi* care se prezintă după cum urmează în această primă schemă:

Decizii de ordin *compoziţional*:

a. **materie**-formă
(starea ontologică a lucrării muzicale ca obiect acustic articulat cultural);
b. formă-structură
(determinanta discursivă a formei constând în organizarea logică a elementelor sau, altfel spus, al blocurilor de articulaţii constitutive într-un întreg logic structurat în desfăşurarea lui);

Decizii de ordin *estetic*:

c. structură-conţinut
(acest binom este un "oximoron", ambii constituenţi îşi sunt identici, structura evidentă şi conţinutul "voalat" (cazul Beethoven) sau invers (cazul Debussy); structura fiind doar unul din constituenţii conţinutului unei lucrări muzicale);

d. conţinut-**expresie**
(relevarea aspectelor psiho-afectiv şi imagistic al conţinutului prin accepţiile semantice consensuale, determinate geografic şi istoric);
sinteză: **dialectica materie (sonoră)-expresie (psiho-afectivă şi imagistică)** drept determinante specifice ale unei lucrări muzicale ca obiect cultural;

Ca exemplificare pentru prima pereche dialectică – materie-formă (în sensul uzual, însă în accepţia de structură) – poate fi adus *sistemul conceptelor gândirii muzicale europene* organizat ca ierarhie, pornind de la categoria inferioară *sunet muzical* şi până la categoria superioară *canonul muzicii europene*. Acest sistem poate fi considerat ca o formă "extinsă" a triadei conceptuale *gen-formă-stil*, însă cu obligatoriile corective privind atât succesiunea, cât şi denumirea corecte ale disciplinelor respective: *formă-gen-stil*, iar titulatura propedeutică *formă* este înlocuită cu mai pertinenta *scheme compoziţionale.* Întreg sistemul este constituit din două grupuri a câte trei concepte, după cum urmează din această a doua schemă:

Primul grup (inferior, orientat ascendent, tehnici de structurare şi control):

a. sunetul muzical/zgomotul;
b. sisteme de organizare sonoră (sintactice şi tonale) şi
c. scheme compoziţionale (titulatura didactică fiind *forme muzicale*);
Al doilea grup (superior, orientat ascendent, tehnici de implementare socială şi standardizare valorică):
d. genurile muzicii;
e. stilurile muzicii şi
f. canoanele muzicii (tipologic diversificabile geografic şi istoric)[1];

Prima pereche de concepte – *sunet muzical* şi *sisteme de organizare sonoră* – primul îl putem reprezenta drept

[1] Acest sistem al *conceptelor gândirii muzicale europenei* este prezentat pe larg în volumul *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Eikon: Bucureşti, 2016, avându-l pe subsemnatul ca autor.

materie pentru care al doilea se prezintă drept *suport formal*, posibilitate de extindere a sensului originar limitat, "punctual", la unul structural-funcţional. Astfel, *sunetul muzical* este materia "de umplere" pentru *sistemele de organizare sonoră.* Acest tip de relaţionare între două elemente se va păstra pentru următoarele perechi conceptuale: elementul inferior – *materie* – pentru elementul superior – *formă*. La rândul lui, acest al doilea constituent al ierarniei – *sistemele de organizare sonoră* – îşi schimbă accepţia, din *structură* în *formă*, pentru elementul imediat superior – *schema compoziţională* – cu funcţie de *element organizator*.

Toate conceptele – de la *sisteme de organizare sonoră* şi până la inclusiv *stilurile muzicii* – se prezintă cu o dublă funcţionalitate: *structură* pentru elementul imediat inferior şi *materie* pentru elementul imediat superior. Doar două concepte ale sistemului sunt monofuncţionale: *sunetul muzical/zgomotul* exclusiv ca *materie* şi, la rândul lui, *canonul muzicii europene* ca *formă*, adică normă şi standart.

În ceea ce priveşte accepţiile *conţinutului* (formalizabile prin binomul *formă-conţinut*), drept referinţă istorică poate servi sintagma hanslickiană – *arabescuri sonore mobile*, cu o completare că drept conţinut exclusiv al muzicii servesc chiar sunetele muzicale – o proiecţie *purist*ă tipic romantică, oarecum "extremistă" dar şi evident reducţionistă.

Drept alte două exemplificări ale accepţiilor conceptului *conţinut* ar putea servi opoziţia Schenker-Chominsky. Primul, muzicolog austriac, este cunoscut pentru metoda *metodei reducţioniste*, în conformitate cu care analiza unei lucrări muzicale (tonal-funcţionale) poate fi realizată prin înlăturarea succesivă a straturilor scriiturii şi relevarea câtorva nuclee tonale care ar sta drept *nuclee generative* pentru întregul material muzical al unei lucrări date. Este evidentă aici o substituire a primordialului cu secundarul, deoarece logica organizării tonal-armonice este una de suport pentru prim-planul semantic-sugestiv al lucrării muzicale care este cel tematic. Al doilea, muzicologul polonez Joseph Chominsky, este autorul concepţiei sonoristice, optează pentru o atitudine integrativă, în care *toate* elementele constitutive ale unei lucrări muzicale intră în ecuaţia analitică şi, deci, sunt incluse drept conţinut.

Muzica avangardistă a secolului anterior intervine radical peste accepţiile trenante ale romantismului sau ale clasicismului vienez, deja demult anacrone, dislocându-le, dar şi peste falsele dihotomii precum *formă-conţinut* sau *conţinut-expresie*, impunând propriile semne şi sensuri. Cele trei dominante conceptuale majore ale secolului XX – atonalismul schoenbergian, sonoristica poloneză şi minimalismul american, funcţională rămânând doar ultima – se prezintă ca "mulaje" de pe o cu totul altă ordine şi dinamică socială decât concepţiile perioadelor anterioare. În prim planul gândirii muzicale ajung, rând pe rând, trei principii corespunzătoare celor trei concepţii şi anume *atomizarea* (seria), *masificarea* (masa sonoră) şi, drept compensare, *simplicitatea repetitivă* (*drona*). De la muzica orientată înspre public (Barocul şi Clasicismul muzical) sau ca marcă a excelenţei "demiurgice" (Romantismul), gândirea muzicală se deplasează înspre lucrarea muzicală însăşi ca *obiect* (ontologic), *proces* (fenomenal) şi *structură* (logică). Iar preferinţele publicului rămân în continuare blocate în "ritualismul" pompos şi galant al Barocului, "patetismul" teatral-dramatic al Clasicismului vienez sau emotivismul fetişizat şi "nevrozat" al Romantismului.

Această desincronizare este însoţită de o nu mai puţin radicală transformare a taxonomiilor conceptuale atât de ordin *compoziţional*, cât şi de ordin *estetic*. Ori, în planul gândirii muzicale nu se mai poate vorbi despre o *clasă* discretă de promotori privilegiaţi înzestraţi cu atribuţii elitiste (Beethoven, Wagner, acelaşi Schönberg, Şostakovici, Schnittke, Glass sau Pärt ş.a.), cu prerogative de autori şi putere de înrâurire naţională sau internaţională, acestea din urmă apărând mult prea înguste şi "insulare" dată fiind în prezent totalitatea integrativă a unui câmp cultural globalizator. Accepţia ipostazei de *compozitor* absoarbe genuri precum muzica de film – Ennio Morricone, Danny Elfman, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer, John Williams, Nino Rota, Serghei Prokofiev, Alan Silvestri, Maurice Jarre, Vangelis, Miklós Rózsa, ş.a., muzica pentru animaţii – Alfred Schnittke, Yoko Kano (anime), Kenji Kawai (anime), Shinji Miyazaki (anime) sau pentru jocuri computerizate – Jesper Kyd (*Assasin's Creed II*), Akira Yamaoka (*Silent Hill*), Jeremy Soule (*The Elder Scroll V: Skyrim*), Nobuo Uematsu (franciza *The Final Fantasy*), Kelly Bailey (seria *Half-Life*) şi de-

a dreptul legendarul Russel Brower (*Delta Force: Black Hawk Down*, *Diablo III*, *DotA 2: The International 2019 Music Pack*, *StarCraft II,* legendar mai ales pentru seria *World of Warcraft* care include şase scenarii – *The Burning Crusade* (2007), *Wrath of the Lich King* (2008), *Cataclysm* (2010), *Mists of Pandaria* (2012), *Warlords of Draenor* (2014) şi *Legion* (2016)).

Într-un asemenea context, câmpul conceptual-tipologic (de gen, stilistic şi mai ales canonic) îşi relevă conţinuturile lor drept evident vetuste (utile, poate, doar în planul instruirii didactice) şi insuficiente calitativ şi cantitativ pentru a acoperi plaja tipologică a momentului de actualitate. Dominante ale momentului devin cel puţin două procese majore: (1) de *multiplicare* constantă a tipologiilor, dar şi (2) o nu mai puţin intensă energie de *hibridizare*. În prezent, ambele procese funcţionează în regim de *autoîntreţinere* şi *amplificare*, dată fiind şi tendinţa constantă de *lichefiere* a hotarelor atât în plan identitar, administrativ, cultural şi, în consecinţă, în plan tipologic.

Şi atunci, accepţia conceptului *conţinut* se dovedeşte a fi una *multi-* sau chiar *omni-*faţetată, atingând *toate* aspectele constitutive ale unei lucrări muzicale. Tot astfel ar putea fi diferenţiate şi conţinuturile metodelor muzicologice în funcţie de focalizarea analitică pe anumite conţinuturi specifice ale gândirii şi existenţei muzicale.

> Contopind cele două scheme prezentate mai sus, pot fi deduse două orientări metodologice: (1*) muzicologia tehnicilor compoziţionale* şi (2) *muzicologia tehnicilor de implementare*. Ambele tipuri deţin "atributele" sistematic şi istoric proprii muzicologiei în calitatea ei de *sistem taxonomic evolutiv.*

Iar luând ca şi criteriu de identificare tehnica de abordare a conţinutului, obţinem alte două tipologii. Ambele tipuri enunţate în paragraful anterior ţin de *muzicologia activă*, una formulată în termenii *obiectului* ei de studiu – lucrarea muzicală şi, mai pe larg, procesele specifice gândirii muzicale. În opoziţie s-ar situa o altfel de muzicologie – *muzicologia pasivă* –, formulată din contră, în termenii *instrumentului* aplicat obiectului de studiu, astfel fiind obţinută *muzicologia filologică*.

3. Tipologii şi evoluţii

Ca fapt cultural-*ştiinţific* (fără a deţine vreo semnificaţie *artistică*), muzicologia a fost concepută la 1885 de Guido Adler (1855-1941) (însoţit de colaboratorii săi Philipp Spitta (1841-1894) şi Friedrich Chrysander (1826-1901)), fondatorul domeniului, din două tipuri de abordare complementare: muzicologia istorică şi, respectiv, sistematică, aceste două titluri reflectând nu atât sensul propriu-zis al termenilor, cât mai degrabă sensul sistematizator al iniţiativei lui Adler.

Tot astfel, momentul Adler (1885) ar putea fi văzut ca reluare la un alt nivel al momentului Alexander Baumgarten (1714-1762) – 1750 –, inventatorul esteticii ca ştiinţă a percepţiilor (senzaţiilor) logicizate. Importantă este această preocupare pentru încadrarea ştiinţifică – noţional-discursivă, logic-raţională şi analitic-descriptivă – a unui principiu (senzaţiile logicizate) sau a unui întreg domeniu al gândirii şi practicii umane (practica muzicii).

3.1. În fapt, ca ştiinţă a muzicii, muzicologia se naşte ca tentativă de a formula ştiinţific imaginea domeniului gândirii muzicale prin împrumutul metodei din moştenirea iluministă: de la ştiinţa istoriei (tipologiile de *grupuri* sociale, conceptul *evoluţiei* istorice şi principiul *periodizării* temporal-geografice) şi, respectiv, de la ştiinţa biologiei (taxonomiile, tipoologiile şi principiul evoluţiei).

Este de remarcat faptul că muzicologia se naşte ca ştiinţă tributară filosofiei *pozitiviste* (Auguste Comte), considerată o ultimă fază în dezvoltarea cunoaşterii umane, această fază urmând după cele *religioasă* şi *metafizică*. Astfel, pozitivismul serveşte drept element unificator, de sinteză, a metodelor istoriei şi biologiei, fiind vorba despre o abordare de tip *empiric*, critic-analitic, a datelor experienţei.

3.2. Urmând ramura istorică a muzicologiei devine posibilă o istorie propriu-zisă a muzicologiei, cu toate mutaţiile în egală măsură evolutiv-istorice, cât şi sistematic-conceptuale. În acest sens, poate fi vorba despre cele două începuturi ale muzicologiei: momentul Adler – cu formularea conceptuală a unei noi ştiinţe şi, respectiv, momentul Riemann – cu

formularea metodologică a tipologiilor de discipline academice sau, altfel spus, a reformulării disciplinelor compoziţiei în discipline ale muzicologiei: reorientarea de la focalizarea pe necesarul practic-utilitar înspre cercetare, diferenţiere şi aprofundare teoretică.

3.2.1. Ulterior, pornind de la concepţia lui Guido Adler, aceste două ramuri ale muzicologiei – *istorică* şi *sistematică* – determină şi relevarea unor nume reprezentative pentru fiecare tip de orientare. Spre exemplu, pentru ramura sistematică este reprezentativă preocuparea muzicologului american Charles Sieger (1886-1979) sau a muzicologului sloven Oskár Elschek (n. 1931) la care am putea adăuga şi *Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft* de Albert Wellek sau *Systematischen Musikwissenschaft: Ziele, Methoden, Geschichte* (Laaber: 2011) de Wolfgang Auhagen, Veronika Busch şi Jan Hemming, pe când pentru cea istorică ar fi de parcurs, spre exemplu, scrierile muzicologilor germani Herman Abert (1871-1927), Friedrich Blume (1893-1975), Carl Dahlhaus (1928-1989) sau Willi Apel (1893-1988). Ambele ramuri au fost abordate de Walter Wiora (1906-1997) în: *Historische und systematische Musikwissenschaft* (Tutzing: Schneider, 1972), articolul *Historische und Systematische Musikforschung: Thesen zur Grundlegung Ihrer Zusammenarbeit* (în: Die Musikforschung, 1.Jahrg., H.2/3 (1948), pag. 171-191) sau într-o altă scriere a aceluiaşi autor, intitulată *Methodik der Musikwissenschaft* (1970).

3.2.2. Evoluţia muzicologiei ca ştiinţă a însemnat o progresivă diferenţiere şi cristalizare a unor noi tipuri de abordare metodologică precum cea *analitică*, de această dată pornind de la concepţia normativă a lui Hugo Riemann (1849-1919). În acest sens este exemplară metoda analitică – reducţia scriiturii armonice – a austriacului Heinrich Schenker (1868-1935), teoriile asupra contrapunctului ale rusului Serghei Taneiev (1856-1915) şi ale danezului Knud Jeppesen (1892-1974) sau cele trei scrieri analitice ale elveţianului Ernst Kurth (1886-1946) – *contrapunctul* linear la Bach, criza *armoniei* romantice la Wagner şi principiile *formelor* simfonice la Bruckner.

4. Jocul cu istoria: exerciţii de inventare a trecutului ca practică de legitimare a prezentului

4.1. Muzicologia este o disciplină academică şi o ştiinţă care se naşte cu o istorie deja gata scrisă şi care nu are nevoie de timp evolutiv pentru a şi-o acumula. În această situaţie ar exista două interpretări:

4.1.1. Muzicologia apare ca expresie a unui cuantum suficient de experienţă istorică şi conceptuală pentru a putea fi formulată ca domeniu al cunoaşterii cu o metodă proprie, legitimată prin însăşi consistenţa acumulărilor deja realizate până la momentul Adler-1885. Cu alte cuvinte, spre deosebire de ştiinţe precum fizica, matematica, astronomia, geometria sau chimia, toate cu genealogii complexe ancorate, s-ar putea spune, într-o ancestralitate de-a dreptul impenetrabilă, muzicologia apare în spaţiul culturii europene drept o noutate conceptuală produsă de cumularea unor efecte post-iluministe în planul gândirii ştiinţifice: istoria – secţionarea fluxului temporal şi imobilizarea lui în "cutii" denumite etape la care poate fi adăugată imaginea profunzimii temporale, ştiinţele naturii – conceptul de ierarhie taxonomică, şi, cel mai important şi aparent imposibil, practica logicizării activităţii artistice, cu precedente în activitatea lui Giulio del Bene (transferul muzicii din quadrivium-ul numeral-cosmic în trivium-ul filologic) şi Alexander Baumgarten (logicizarea senzaţiilor/sentimentelor şi conceptualizarea gustului pentru frumos).

> "In 1885, Guido Adler, the man often credited with giving musicology its start, began his most influential article by asserting, «Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst» (Musicology began simultaneously with music). Did he define *Tonkunst* as «music», or did he mean «art music»? Either way, this origin occured very, very long ago. Since Adler's time, music historian have declared several moments of creation: 1703, the publication date of Sébastien de Brossard's *Dictionnaire de musique*; 1732, when Johann Walther's famous first dictionary of music appeared; 1768, the publication year of Jean-Jacques Rousseau's *Dictionnaire de musique*; 1776, the year in which Burney's and Hawkins's histories of music were published; and 1863, when Friedrich Chrysander published

> the first volume of the *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, (Chrysander 1863-69), maybe the first periodical that looks remotely like the *Journal of American Musicology*, or *Musikforschung*, or *Music and Letters*. But most typically, the beginning of musicology is assigned to the 1885 publication of the *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* and especially to Adler's article becaus it lays out, in ways that have never been totally abandoned by music scholars in the Western world (and those elsewhere influenced by this tradition), the structure and fundamental function of this field."; în: Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press, 2010, pag. 3-4.

4.1.2. Muzicologia apare drept o ultimă verigă a unui lanţ istoric iniţiat cel puţin în Antichitatea greacă. Totul se rezumă la o "recolorare" a trecutului în termenii acestei noi ştiinţe, deoarece, în fapt, ceea ce face Adler poate fi redus la inventarea unei "umbrele" conceptuale sub care ar intra, şi chiar au şi intrat ca obiect de studiu al muzicologiei istorice, şi Aristoxenos, şi Tinctoris împreună cu Glareanus şi Gafurius, şi E. T. A. Hoffmann, Rousseau, Rameau şi Antonin Reicha.

4.1.3. Se operează astfel cu argumentul autoreferenţial şi astfel slab al *similitudinii* conform căruia Pitagora ar putea fi considerat (în termenii prezentului lui Adler) şi muzician-practician, dar şi "muzicolog"-teoretician, pe lângă statutul de "fizician"-experimentator în ale acusticii sau mistic vegetarian, Platon – "muzicolog"-estetician, împreună cu Boethius şi Martianus Capella, iar concepţia lui Adler şi-ar putea găsi o similitudine legitimatoare tocmai în Antichitate în sistemul lui Aristides Quintilianus.

Este evident că acest tip de proiectare, în fapt o procedură de *ficţionalizare recuperativă* în termenii prezentului, este singurul disponibil în ceea ce priveşte trecutul, deoarece coeficientul ficţionalizării creşte în funcţie de distanţa temporală până la faptul invocat (eveniment, lucrare, personalitate), exact în termenii muzicologului american Joseph Kerman atunci când el vorbeşte despre tradiţia interpretativă:

> „În absenţa unei tradiţii interpretative internalizate, înţelegerea surselor notate de muzică occidentală de acum două sute de ani deja este echivocă, de acum cinci sute de ani – extrem de speculativă iar de acum o mie de ani, în

anumite aspecte determinate, fără nici o speranţă [de a fi înţelese – O.G.]"[1]

4.1.4. În aceşti termeni de *ficţionalizare recuperativă* şi în egală măsură *legitimatoare* a fost formulată nostalgia neoclasică a lui Brahms şi Debussy. Tot astfel a fost formulat un alt model de *ficţionalizare recuperativă*, însă de această dată polistilistic, în creaţia lui Şostakovici şi Schnittke. În acelaşi sens – recuperativ şi legitimator – a funcţionat şi proiectul canonic al lui Robert Schumann, prin care a fost vizat un dublu scop: primul, de natură evident nostalgică, însă mai important a fost al doilea, de instaurare a "noii ere poetice", în care cantorul orb de la Leipzig şi rebelul surd de la Viena au făcut corp comun – geniul polifoniei şi geniul omofoniei – în concepţia canonică *48+32* de la care muzicienii romantici îşi declarau descendenţa şi îşi afirmau întâietatea valorică drept moştenitori ai unor maieştri ai trecutului.

4.1.5. Un caz bivalent îl reprezintă recursul la imaginea lui Palestrina. În acelaşi sens *legitimator*, însă ca referinţă negativă, imaginea acestuia este invocată într-o dispută aprinsă între Monteverdi şi Artusi. Urmând modelul dihotomic probat încă în confruntarea lui Vincenzo Galilei cu Gioseffo Zarlino (profesorul lui Artusi) – disputa între antici şi moderni – Monteverdi îl invocă pe Palestrina drept conservator şi retrograd în imaginea de *prima prattica* a contrapunctului modal, pe când pe el însuşi se prezintă drept "progresist" şi reprezentant al *seconda prattica* a monodiei acompaniate.

Într-o opoziţie conceptuală radicală s-a articulat însă atitudinea lui E. T. A. Hoffmann, care în articolul intitulat *Alte und Neue Kirchenmusik* (1814) îl învecinează pe Palestrina cu Dante – un ideal al poeziei – şi Rafael – un ideal al picturii, conferindu-i astfel statutul de ideal al muzicii trecutului renascentist. Însă reflexia lui Hoffmann merge şi mai departe,

---

[1] Joseph Kerman, „*A Few Canonic Variations*", în Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago şi Londra, The University of Chicago Press, 1983, p. 179: „*In the absence of an internalized performance tradition, the interpretation of written records of Western music going back two hundred years is already equivocal, five hundred years highly speculative, and a thousand years in certain serious ways hopeless.*"

deoarece îl extrage pe Palestrina din domeniul muzicii sacre şi îl situează în zona tradiţiei componistice profesioniste europene drept model şi provocare pentru compozitorii prezentului (incipient romantic). Însă nu este suficient, şi făcând următorul pas, prin *puritatea* muzicii corale *a cappella*, în creaţia lui Palestrina este identificată realizarea concepţiei *muzicii vocale absolute*, un obiectiv doctrinar important pentru Hoffmann. Miezul acestei atitudini stă în faptul că ideea *purităţii absolute* funcţionează întâi de toate în cazul muzicii instrumentale şi în special în cazul muzicii lui Beethoven, aşa cum Hoffmann a prezentat-o în celebra lui analiză a Simfoniei a V-a intitulată *Beethovens Instrumentalmusik* (1810, în *Allgemeine musikalische Zeitung*)[1]. Situat între cele două imagini ale sale, Palestrina apare drept "antichitate" în atitudinea contemporanului său Monteverdi, însă deja în atitudinea lui E. T. A. Hoffmann se produce o mutaţie radicală, deoarece în conştiinţa romantică vechimea este un coeficient al ingenuităţii şi astfel al capacităţii de a reprezenta într-un mod implicit sublimul. Astfel, Palestrina este confirmat drept *geniu* al Renaşterii prin atributele evidente ale *excelenţei profesionale*, ale *inventivităţii*, ale *perfecţiunii tehnice* şi, în consecinţă, ale *exemplarităţii* pentru întreaga etapă istorică.

4.1.6. Un alt caz este exemplar ca model al felului în care rescrierea recuperativă a trecutului este înfăptuită deja în secolul XX. Este vorba despre recuperarea valorică a lui Josquin des Prés, şi tot în calitate de *geniu* al Renaşterii. De această dată tentativa îi aparţine muzicologului american Edward E. Lowinsky (1908-1985) cunoscut pentru colecţia de scrieri intitulată *Monuments of Rennaisance Music* (1964-1977), *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (1946) dar mai ales pentru prezidarea în 1971 a conferinţei dedicate lui Josquin des Prés.

O analiză strălucită a procedurii de rescriere, reatribuire şi, în consecinţă, de recanonizare a unei personalităţi artistice care a fost Josquin, este realizată de Paula Higgins, muzicolog britanic, în studiul ei intitulat *The Apotheosis of Josquin des*

[1] Steven Cassedy, *Beethoven the Romantic: How E. T. A. Hoffmann Got it Right*, în: Jorunal of the History of Ideas, vol. 71, nr. 1 (Jan., 2010), University of Pennsilvania Press, pag. 1-37.

Prez and Other Mythologies of Musical Genius[1] (Journal of American Musicological Society, nr. 57 (2004), pag. 543-610).

Practicile de canonizare/recanonizare reprezintă o situaţie uzuală în istoria modernă a muzicii europene şi în acest sens pot fi considerate drept un factor de *înviorare* a dinamicii evolutive chiar începând cu perioada Iluminismului. "Monumentizarea" unor figuri proeminente precum Palestrina, Bach, Beethoven sau Wagner poate fi considerată în egală măsură drept "monetizare" valorică (standard sau referinţă valorică absolută) sau "titluri" ale unor proceduri de reîncărcare culturală. Spre exemplu, figura lui Palestrina este *reîncărcată* într-un mod succesiv de Monteverdi, Fux, E. T. A. Hoffmann, Giuseppe Baini (prima biografie a lui Palestrina) şi până la titanica muncă de editare a operei palestriniene întreprinse de Franz Xaver Haberl şi, ulterior, de Raffaele Casimiri. În termeni asemănători s-a întâmplat şi cu imaginile lui Bach sau Beethoven. Aşa s-a întâmplat şi cu eroii muzicii culturilor naţionale-regionale (Smetana, Szymanowski, Enescu, Ceaikovski şi Rahmaninov ş.a.). Evident, canonizarea acestor personalităţi a fost întâi de toate expresia nevoilor ideologice ale noilor generaţii de compozitori, reprezentanţi, la rându-le, a noi configuraţii culturale împreună cu propriile lor priorităţi de selecţie în ceea ce priveşte *extragerea*, *reîncărcarea* şi *reciclarea* unor figuri ale trecutului în calitatea lor de modele dar şi *material de completare* pentru propriile şiruri valorice.

În acest caz, este cât se poate de normal ca într-un nou context cultural să se producă o *recidivare* a acestor proceduri de recanonizare, oricare ar fi scopul sau ţinta lor. Aşa s-a întâmplat, spre exemplu, în anii '50 cu figura lui Hector Berlioz *reciclată* datorită efortului întreprins de istoricul şi filosoful american Jacques Martin Barzun (monografia *Berlioz and the Romantic Century*, Boston: Little, Brown and Company/An Atlantic Monthly Press Book, 1950) sau *reîmpachetarea* lui Mahler de către Leonard Bernstein "... dintr-un vestigiu al

[1] Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical Genius

trecutului într-o esenţă a prezentului"[1], tentativă întreprinsă cu ocazia centenarului compozitorului austriac în 1960, an în care a început în egală măsură deceniul Mahler şi deceniul Beatles.

Ori, reacţia critică a Paulei Higgins relevă şi deconstruieşte tentativa lui Edward E. Lowinsky până în cele mai mici detalii, dezgolind întregul mecanism al *ficţionalizării recuperative*. Iar drept punct de incizie a discursului poate servi o adevărată "cavalcadă" de întrebări legitime:

Luând drept referinţă genul muzicologic contemporan *studii culturale*, unul de *oglindire recuperativă* formulată în cei mai fideli termeni ai *corectitudinii politice*, "muzicologia" medievală apare drept laborator al unui muzician-practician care foloseşte forma scriptică al genului *tratat* doar pentru a fixa (conserva) şi transmite informaţii aproape exclusiv tehnice. Diversitatea şi profunzimea informaţiilor se limitează strictamente la necesarul reclamat de cerinţele serviciului liturgic, iar rigoarea *ştiinţifică* a acestor tratate se prezintă drept coeficient al rigorii şi stricteţei preceptelor ideologice ale acelei perioade. Anume în acest sens tratatele medievale sunt *ghiduri practice în meşteşugul compoziţiei*, pe când *studiile culturale* se legitimează explicit drept un *gen literar.*

De cealaltă parte a Evului Mediu – Antichitatea greacă şi latină – lucrurile se prezintă la fel de puţin practic, într-o mare măsură *descriptiv-filologic*, conţinutul scrierilor fiind poziţionat mai degrabă drept unul de substanţă filosofică, etică sau estetică, excepţie făcând, spre exemplu, preocupările acustice ale lui Pitagora sau interesul direct al lui Aristoxenos pentru practica vie a muzicii.

4.2 La rândul ei, Renaşterea muzicală continuă efortul normativ al muzicienilor medievali prin tratate referitoare la sistemul de organizare sonoră modal – Heinrich Glarean (1488-1563) cu *Dodecacordon*, Gioseffo Zarlino (1517-1590) cu *Le institutioni harmoniche* (1558) şi *Dimonstrationi harmoniche* (1571), însă deja şi la arta compoziţiei – Johannes Tinctoris (1435-1511) cu *Liber de arte contrapuncti*, Nicola Vicentino (1511-1575) cu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* –

[1] David Schiff, *The Man Who Mainstreamed Mahler*; https://www.nytimes.com/2001/11/04/arts/music-the-man-who-mainstreamed-mahler.html

sau de sinteză – Franchinus Gaffurius (1451-1522) cu *Practica musicae* (1896) sau Vincenzo Galilei (1520-1591) cu un început de studiu al acusticii în accepţia modernă a termenului. Numele celui din urmă a devenit celebru şi prin disputa cu Zarlino (în scrierea *Dialogo* de la 1581), continuată prin altă dispută între Giovanni Artusi (1540-1613) cu scrierea *Delle imperfettioni della musica moderna* (1600) şi Claudio Monteverdi (1567-1643) cu *Avvertimenti* la a V-a carte a madrigalelor (1605), amândouă „încleştările" servind procesul de tranziţie conceptuală de la Renaştere la barocul muzical.

Această evoluţie printr-o continuă autoreinventare critică – practica disputelor cu o puternică dominantă de recanonizare – poate fi considerată drept o *genealogie* axială a muzicologiei, una paralelă cu autoreinventarea critică a artelor compoziţiei şi interpretării. Însă de abia în Renaştere poate fi surprinsă orientarea înspre teoretizare descriptivă şi în egală măsură polemic-evaluativă în virtutea substanţei umanist-filologice a întregii perioade. Şi tot în Renaştere muzicii îi este ataşat coeficientul filologic care înspre sfârşitul secolului al XIX-lea îşi va găsi expresia adecvată în conceptualizarea lui Guido Adler.

5. Muzicologia în expansiune: multiplicarea tipologică drept afirmare a potenţialului evolutiv

5.1. Urmând orientările istorică, sistematică şi analitică, o a patra metodă s-ar referi la *critica muzicală*. Sensul modern al acestei metode ar putea fi definit prin relaţionarea a două personalităţi ca francezul François-Joseph Fétis şi austriacul Eduard Hanslick. Acesta din urmă excelează cu o importantă scriere de substanţă estetică – *Vom Musikalisch-Schönen* (Despre frumosul muzical), sugerând astfel atât o deschidere înspre viitoarea metodă a hermeneuticii muzicale, cât şi o tri-unitate între critica, estetica şi hermeneutica muzicală ca metode crescând din acelaşi nucleu metodologic al explicitării (noţional-discursive) a sensurilor fenomenului muzical.

În sens modern, cultivarea acestei metode a criticii muzicale drept activitate articulată profesional ar putea porni de la scrierile lui E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (pornind de la celebra critică a interpretării Simfoniei a V-a de Ludwig van Beethoven), şi continuate prin Hector Berlioz (1803-1869),

Robert Schumann (1810-1856), Adolf Bernhard Marx (1795-1866), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Alexandr Serov (1820-1871), Hermann Larosh (1845-1904), Claude Debussy (1862-1918), Paul Bekker (1882-1937), Theodor W. Adorno (1903-1969) şi până la contemporanii Kyle Gann (n. 1955) sau Alex Ross (n. 1968).

5.2. Imediat ulterior momentului Adler, care formulează un nou obiectiv şi astfel orientează gândirea ştiinţifică în acest sens, se nasc şi alte trei orientări sau subdomenii ale muzicologiei. Prin efortul austriacului Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) se naşte *etnomuzicologia* (cu un arc evolutiv întins, spre exemplu, prin Constantin Brăiloiu (1893-1958) până la Bruno Nettl (n. 1930), prin germanul Curt Sachs (1881-1959) (împreună cu Hornbostel) este formulată ştiinţa instrumentelor muzicale – *organologia*, iar prin Hermann Kretzschmar (1848-1924) – ştiinţa interpretării actului şi lucrărilor muzicale, *hermeneutica muzicală* – cu o continuare fructuoasă în scrierile lui americanului Lawrence Kramer (n. 1946), muzicolog cu deschidere înspre orientarea contemporană *New Musicology*.

5.3. Ca ştiinţă a faptelor culturale sonore, muzicologia se prezintă drept un domeniu însoţitor şi de aceea secund domeniului artistic manifest, fenomenal, pe care îl cercetează şi interpretează. În realitate, este vorba despre o articulare bimorfă: de învăţare şi de practicare (de interpretare-cercetare muzicologică-ştiinţifică). În cea de a doua fază este vorba despre posibilitatea de a formula imaginea şi sensurile prin intermediul mai multor *scenarii de modelare conceptuală* (a se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Exerciţii de muzicologie*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014, Introducerea la Partea a II-a).

5.3.1. Este de remarcat faptul că până în 1885 o serie de discipline precum contrapunctul, armonia, formele şi orchestraţia erau definite ca discipline ale ştiinţei (şi artei) compoziţiei, nefiind vorba despre nicio atribuţie muzicologică a acestora.

5.3.2. Tot astfel au stat lucrurile şi cu teoria esteticii (Baumgarten, 1750). În acelaşi şir se înscriu şi o serie de ştiinţe adaptabile muzicii precum psihologia, sociologia, antropologia, etnografia sau semiotica.

5.4. În opoziţie, drept o autentică ştiinţă muzicologică se prezintă a fi acustica, datând încă de la experienţele lui Pitagora (sec. VI î. H.) şi de aici subdomeniile psihologiei muzicale precum domeniul receptării (muzicale) şi în special metodologia cercetării auzului (muzical). Relevante în acest sens sunt scrierile muzicologului rus N. A. Garbuzov (1880-1955) precum *Музыкальная акустика* (Acustica muzicală, Moskva, 1940), *Зонная прирола тузыкального слуха* (Natura zonală a auzului muzical, Moskva-Leningrad, 1948) sau *Внутризонный интонационный слух и методы его развития* (Auzul intonaţional intrazonal şi metodele dezvoltării acestuia, Moskva-Leningrad, 1951).

5.5. Cele două grupuri constitutive ale muzicologiei – istorică şi sistematică – sunt animate şi puse în relaţie prin criteriul abordării de tip conceptual-analitic – în calitatea lui de formă sintetică, sistematic-istorică, dar şi în calitate de formă practică, de aplicare a conţinutului primelor două.

5.5.1. Aici este vorba despre un sistem consensual conceptual-muzicologic de referinţă care cuprinde totalitatea conceptelor referitoare la formele de bază ale gândirii şi practicii muzicale: sistemul hexamorf, de la conceptul de sunet muzical şi până la conceptul de canon. (a se vedea în acest sens Oleg Garaz, *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Bucureşti, Eikon, 2016, Partea a II-a)

6. Alternative metodologice slabe ca moştenire a umanismului renascentist

6.1. Tot de la sfârşitul Renaşterii datează şi un eveniment care pe bună dreptate ar putea fi considerat drept determinant până şi în cazul naşterii muzicologiei ca ştiinţă de substanţă filologică. Este vorba despre ideea lui Giulio del Bene, membru al *Accademia degli Alterati* din Florenţa, care la 1856 propune transferarea muzicii din *quadriviumul* disciplinelor numeral-cosmologice în *triviumul* disciplinelor filologice. Faptul în sine poate fi considerat ca o răsturnare la nivel de percepţie şi mentalitate a întregului imaginar care până în Renaştere

evoluează fără fisuri, crize şi revoluţii conceptuale[1]. Drept consecinţe ale acestui „puci" conceptual pot fi considerate naşterea operei şi a posibilităţii de implementare a conceptului *stil* în gândirea muzicală, zonă până atunci inaccesibilă artelor lingvistice-filologice.

6.1.1. De aici, exact ca şi în cazul celor patru parametri ai sunetului muzical[2], s-au articulat patru momente de emergenţă şi încetăţenire a ştiinţelor filologice în câmpul gândirii şi practicii muzicale.

O primă etapă s-a constituit din implementarea în perioada Barocului a ştiinţei *retoricii*, ca proces însoţitor fiind probată şi posibilitatea de a formula accepţia muzicală de *stil*. Deschiderea înspre această „altoire" a retoricii în muzică, având ca mediator şi miză afectele umane şi realizarea lor muzicală, a devenit posibilă şi în urma conceptului *seconda prattica* formulat de Monteverdi. Un moment semnificativ ar putea fi scrierea *Nuove musiche* (1602) a lui Giulio Caccini (1551-1618) relevantă în atitudinea lui analitică faţă de sensul retoric al ornamentaţiei în muzica lui Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Însă drept deschidere directă înspre realizarea de vârf a retoricii

[1] „Giulio del Bene a spus la fel de mult în 1586 când a ținut un discurs către o altă Camerata din Florența, Accademia degli Alterati, propunând ca muzica să fie transferată de la quadrivium la trivium, adică de la structura imuabilă a cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii și dialecticii. În trivium, muzica devine umană și poate fi făcută infinit maleabilă prin puterea sau persuasiunea retorică." in: Daniel K. L. Chua, *Absolute Music And The Construction Of Meaning*, Cambridge/New-York/Port Melbourne, Cambridge University Press, 1999, p. 34-35.

[2] Ca şi construct consensual, conceptul de *sunet muzical* este constituit din patru parametri – înălţime, durată, intensitate şi timbru. Această succesiune reflectă ordinea istorică în care calităţile sunetului muzical au fost inventate. Notarea precisă a înălţimilor poate fi atribuită efortului lui Guido d'Arezzo, conceptualizarea duratelor a fost realizată în secolele XIII-XIV printr-un efort cumulat al mai multor teoreticieni, intensitatea la început „terasată" (baroc) a fost dezvoltată prin inventarea procedeielor de *crescendo-diminuendo* în lucrările Şcolii de la Mannheim, iar focalizarea pe timbru datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantic, cu o continuare în creaţia lui Debussy şi Schönberg şi cu o serie de consecinţe subîntinse între concepţia bruitistă şi cea sonoristică.

în muzica lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) poate fi considerat tratatul lui Johan Mattheson *Der volkommene Kapellmeister* (1739), care ca o prioritate referenţială îi invocă necesarmente pe Marcus Fabius Quintilianus (33-100 d. H.) cu tratatul *Institutio Oratoria* (publicat în jurul anului 95 d. H.), Marcus Tullius Cicero (106-43 î. H.) cu *De Inventione* (84 î. H.) sau tratatul *Rhetorica ad Herennium* (88 î. H.) atribuit lui Cicero.

6.2. Exact în anul morţii lui Bach – 1750 – este întreprins un al doilea pas în direcţia deja trasată prin „infuzarea" retoricii în muzică şi anume publicarea tratatului *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Ca şi în cazul retoricii, procedura de adaptare a etimologiei termenului grecesc *aisthesis* (simţuri) a necesitat o deformare pentru a intra în accepţia contemporană de *simţ pentru frumos* şi cu o posibilă formă deviantă de *gust pentru frumos*. Reacţia vehementă a lui Immanuel Kant (1724-1804) – nu este posibil ca estetica lui Baumgarten să fie fundată pe legităţi obiective – şi-a găsit o formă adecvată în cea de a treia din critici – *Critica puterii de judecată* (1790). O reacţie tardivă explicit anti-Baumgarten şi antiestetică în esenţa ei ar putea fi considerată şi celebra scriere a criticului muzical vienez Eduard Hanslick (1825-1904) intitulată *Vom musikalisch schönen* (1854), o relativizare speculativă a rolului pe care, chipurile, l-ar avea sentimentele în muzică.

6.3. Al treilea pas este întreprins de August Ferdinand Hermann Kretzschmar (1848-1924) prin inventarea hermeneuticii muzicale. Devenit celebru prin scrierea ghidului său de concerte – *Führer durch den Konzertsaal* (1887-'90) –, el intră în istoria muzicologiei prin volumul intitulat *Neue Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik* (Sugestii noi pentru promovarea hermeneuticii muzicale, 1905). Făcând legătura între cele două scrieri – ghidul şi monografia –, devine vizibilă miza pe „*tălmăcirea*" de substanţă speculativă a compoziţiei muzicale, precum şi importanţa încadrării ei cultural-istorice în vederea unei mai bune înţelegeri (publice). Şi de această dată, ca şi în primele două cazuri, noua teorie şi-a găsit un adversar nemilos în persoana muzicologului german August Halm (1869-1929), dar şi continuatori precum Alfred Lorenz (1868-1939), autor a patru volume cu hermeneutica operei wagneriene (*Das Geheimnis der Form bei Richard*

Wagner), acesta din urmă discreditat pentru simpatiile lui faţă de regimul nazist. Această metodă a *hermeneuticii muzicale* ar putea fi considerată drept un prototip metodologic pentru orientarea contemporană de substanţă (ideologic-estetică) postmodernă *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Rose Rosengard Subotnick, Daniel Leech-Wilkinson, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer) cu o predilecţie pentru metoda speculativ-comparativă şi genul de *studii culturale* cu problematizări postmoderne din feminism, minorităţi sexuale, postcolonialism sau poststructuralism.

6.4. Un ultim pas este întreprins deja la începuturile postmodernităţii prin inventarea semioticii muzicale ca ştiinţă care se ocupă de descifrarea potenţialului de sens (sugestiv, narativ) al semnelor implicate în ecuaţia unui text (muzical, noţional, vizual etc.). Începând cu Charles Sanders Peirce (1839-1914) şi Ferdinand de Saussure (1857-1913) – ambii consideraţi ca fondatori ai semioticii – şi până la Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Yiuri Lotman (1922-1993) şi Umberto Eco (1932-2016), acest domeniu al cunoaşterii ştiinţifice s-a prezentat – ca şi celelalte trei anterioare: retorica, estetica şi hermeneutica – drept o ştiinţă filologică în esenţa ei şi interpretativ-speculativă ca metodă. În fapt, semiotica se ocupă de mecanismele generative-conotative care duc la producerea semnelor în procesul de constituire a sensurilor, dar şi de consensul social privind inventarea a însăşi semnelor şi asimilarea conotaţiilor care decurg din această procedură de atribuire semantică.

Însă aceste două marcaje ale originii – lingvistica (ştiinţă noţional-discursivă) şi metoda comparativ-speculativă – devin cu atât mai vizibile atunci când semiotica este scoasă înafara domeniului său originar – lingvistica – şi este, spre exemplu, aplicată muzicii. Şi atunci chiar în pofida unor realizări importante deja în câmpul *semioticii muzicale* prin idei şi monografii aparţinând lui Kofi Agawu (n. 1956), profesor la Princeton University, Jean-Jacques Nattiez (n. 1945), Anthony Newcomb (n. 1941) sau Eero Tarasti (n. 1948), semiotica împreună cu retorica, estetica şi hermeneutica se prezintă drept forme analitice *slabe* mai ales în contextul în care în gândirea şi practicile contemporane se produce o deplasare de la muzica

notată (de la tradiţională modernă la grafism) înspre muzica *performată* (fără notaţie).

Slăbiciunea acestor patru discipline nu este una metodologică, deoarece preceptele deja sunt elaborate, probate şi rodate în câmpul lingvisticii şi filologiei, două domenii fără o substanţă şi o descendenţă comună cu muzica.

Comentariu 1. Spre exemplu, sunt nelipsite de interes, deşi în egală măsură şi lipsite de relevanţă, încercările de a edifica taxonomia genurilor muzicale pornind de la taxonomia genurilor literare. Un anacronism provenit din atitudinea romantismului viciat în profunzime de *literaturitate* şi *filologism*. Numitorul comun fiind, evident, cuvântul *gen*, însă accepţiile semantice, precum şi descendenţa sunt bătător la ochi de eterogene. Iar în muzică, spre deosebire de lingvistică, termenul *gen* este interpretabil la propriu şi nu la figurat. Printr-o atribuţie arhetipală, *gen* trimite direct la *masculin* şi la *feminin*, care prin *corp* (vizibil, diurn, solar) şi *voce* (invizibil, nocturn, lunar) orientează înspre *coregrafic* şi *cantabil*.

După cum a afirmat J. J. Rousseau în *Eseu despre originea limbilor* (1781), acestea două – *mişcarea* şi *vocea* – sunt cele două "semne sensibile" capabile să acţioneze asupra simţurilor sau două posibilităţi de a lansa "apeluri". De asemenea, vocea şi corpul participă la ecuaţia sincretică limbaj-poezie-muzică (în opinia lui Rousseau) sau, mai precis, la triunitatea mişcare-cânt-rostire (opinia noastră). De abia în secolul al XVIII-lea emerge al treilea *gen* – *instrumentalul*, ca posibilitate de a depăşi pragurile limitative *cardiac* (privind coregraficul) şi pe cea *pulmonar* (privind cantabilul). În fapt, era vorba despre sublimarea raţionalistă a masculinului şi femininului (ca semne ale materialităţii, corpul însuşi fiind reprezentat drept mecanism) în instrumental ca formă de realizare a *muzicii pure* şi *absolute.*

Comentariu 2. Chiar dacă ambele – şi limbajul noţional, şi muzica – folosesc, spre exemplu, sunetul vocii, în ambele cazuri funcţia sunetului este diferită şi după cum o arată chiar Lévy-Strauss (în *Crud şi gătit. Mitologice I*, 1969), în limbaj este vorba despre caracterul său pur instrumental, de *vehicol* fără nici o participare semantică (decât, poate, cea modulatorie-intonaţională), pe când în muzică sunetul este chiar *materia* din care se "ţese" corpul unei lucrări muzicale.

În opoziţie cu antropologia structurală a lui Lévy-Strauss s-a situat "ştiinţa" freudiană a psihanalizei, o derivaţie *filologică* a practicii clinice din domeniul psihiatriei. Spre deosebire, însă, de abordările muzicale strălucite ale antropologului francez, încercările de psihanaliză a artei în general şi a muzicii în particular au eşuat în derizoriu, chiar dacă drept numitor comun ar putea fi scos în evidenţă conceptul *arhetip*. Ca exemplu oarecum salvator al analizei arhetipale în domeniul gândirii muzicale pot sta, spre exemplu, ideile şi scrierile lui Gilbert Durand, dintre care câteva atrag atenţia: *Structurile antropologice ale imaginarului* (1960), *Imaginaţia simbolică* (1964), *Figuri mitice şi chipuri ale operei* (1979), dar mai ales *Arte şi arhetipuri* (1989), cu analize spectaculoase a imaginarelor mozartian şi wagnerian.

Concluzie:

În esenţă, în cazul muzicologiei este vorba despre ştiinţa şi, în special, despre tehnica generării de *scenarii de modelare conceptual-discursivă* (fiecare cu propria metodologie şi cu propria identitate ca disciplină constitutivă a câmpului muzicologic) a sensurilor discursului sonor cu referire la criteriul de conţinut[1]: aspectele structurale şi expresiv-sugestive, sau mai precis, a faptului sonor articulat cultural precum actul componistic, actul interpretativ şi inclusiv actul muzicologic însuşi. Într-un al doilea sens, urmând muzicologiei aplicate pe act, este vorba despre muzicologia aplicată pe notaţia muzicală (partitura), acestei prime etape urmând posibilitatea unei muzicologii orientate pe actul pur – performance – fără existenţa vreunui document doveditor precum notaţia.

[1] Prin conţinut înţelegem tot ceea ce conţine o compoziţie muzicală în aspectele ei structurale-morfologice, semantic-programatice şi în cele sugestiv-expresive. Ar fi vorba despre o complexă dialectică a înrâuririi biunivoce între constituenţii structurali şi sugestivi ai unei lucrări muzicale care de altfel funcţionează drept atribute ale finalităţii sonore. Astfel, aşa cum a subliniat chiar Eduard Hanslick în celebra lui scriere *Vom musikalisch shönen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1865) drept conţinut exclusiv al muzicii pot fi considerate doar totalitatea notelor/sunetelor folosite de compozitor într-o lucrare – *arabescurile sonore mobile*. Însă nu poate fi negată cu atâta hotărţre hanslickiană şi funcţia sugestivă a materialului sonor intenţional organizat de către compozitor în vederea realizării şi a unei funcţii sugestive.

În final, urmează interpretarea surselor referitoare la evoluţia gândirii şi practicii muzicale: diversitatea tipologiilor de texte noţional-scriptice despre muzică precum: tratate (de orientare didactică), scrieri analitice-monografice sau manifesturi (*Arte dei rumori* de Luigi Russo sau *Music as Gradual Process* de Steve Reich), studiul altor tipuri de text (non-ştiinţific) care oglindesc evoluţia gândirii muzicale – memorii, jurnale, corespondenţă (spre exemplu, între Prokofiev şi Şostakovici sau Şostakovici şi Britten), interviuri şi convorbiri (ca model servind discuţiile lui Stravinski cu Robert Craft), producţii propriu-zis literare cum sunt *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Lupul de stepă* de Hermann Hesse, *Primăvara sacră* şi *Concertul baroc* de Alejo Carpentier sau *Novecento* de Alessandro Baricco ş.a.) sau cinematografice (proiectele de operă-film ale lui Franco Zeffirelli).

Aplicând concepţia lui Guido Adler drept grilă de lectură sau "vitraliu" prin care am privi mai ales înspre trecut, observăm efectul "galvanizant" al *sindromului Adler* pentru toată istoria anterioară a *gândirii asupra muzicii* pe care acesta o re-iniţiază printr-o simplă aplicare a proaspăt inventatului termen *Musikwissenschaft*. Întregul traiect istoric subîntins de la atenianul Damon Muzicianul şi până la feminista americană Susan McClary devine astfel muzicologic. Născută prin încrucişarea metodelor istoriei şi biologiei, noua disciplină ştiinţifică s-a trezit cu o impresionantă biografie de-a gata, chiar dacă o semnificaţie a acestei invenţii a fost şi confirmarea supremaţiei culturii europene şi a culturii omului alb în general în contextul imperial-colonial al sfârşitului de secol XIX.

Nu în ultimul rând, inventarea muzicologiei a constat în legitimarea şi recuperarea valorică, întâi de toate, a întregii culturi muzicale europene. O cu totul altă problemă a fost că acest cadru servea drept reprezentativ mai ales pentru momentul istoric în care a fost formulat (sfârşitul de secol XIX) şi care nu (prea) corespundea nici epistemologic, dar nici axiologic contextelor istorice pe care şi le propunea pentru recuperare. Pentru respectarea, chiar şi formală, a veridicităţii, de-construcţia ştiinţifică trebuia însoţită de o la fel de ştiinţifică re-construcţie recuperativă a totalităţii datelor specifice contextului din care era extras obiectul de studiu.

Într-un sens mai restrâns, tânăra muzicologie adleriană şi-a construit obiectul concentrându-se pe personalităţile şi producţiile geniilor muzicii, un grup restrâns şi astfel privilegiat de artişti, "olimpienii", selectaţi din mai multe epoci conform unui ansamblu de criterii valorice standardizate şi care din anumite considerente (genetice-vocaţionale, etice-devoţionale şi implicit conjunctural-

sociale) au ajuns să se impună şi să ocupe "Olimpul" artei muzicale în calitate de referinţe valorice absolute.

Fie că era vorba despre modelul teocratic (Palestrina şi într-o măsură mai mică Bach), fie despre cel aristrocratic (Mozart şi într-o măsură mai mică Beethoven), democratic-republican (de la Beethoven la Berlioz), imperial (Wagner, Ceaikovski şi deloc surprinzător – Mahler) sau al unei culturi naţionale (Grieg, Dvořák, Smetana, acelaşi Mahler cu dubla lui identitate culturală iudaico-germană, reluată în alt context ideologic de Schnittke), criteriul principal de selecţie era *notorietatea* creaţiei în calitatea ei de expresie a perfecţiunii profesionale, dar, mai ales, a intereselor ideologice şi politice de grup: biserica catolică (Palestrina), ideile masonice şi în egală măsură iluministe (într-un fel diferit Mozart şi Beethoven), ideea pangermană (Wagner) sau ideologia unei culturi etnocentrice (Chopin, într-o măsură mai mică Liszt, Glinka, Mussorgskii, acelaşi Ceaikovski sau Sibelius). Dat fiind canonul schumanian *48+32* (Bach şi Beethoven) şi standardul valoric nu mai jos de geniu, sarcina muzicologiei în a-şi selecta "panteonul" de nume referenţiale şi în egală măsură "panoplia" repertorială drept obiecte de studiu se prezenta drept una relativ simplă. În fapt, era vorba despre o *muzicologie a genillor* cu formele şi genurile aferente standardizate şi ele (considerate expresii de vârf ale gândirii muzicale) precum *contrapunctul palestrinian* sau *bachian*, *sonata* şi *simfonia beethoveniană*, *opera mozartiană* sau *verdiană*, ori *drama muzicală wagneriană*. Dar era vorba şi despre o *muzicologie* orientată politic, una aservită regimului şi nevoilor culturale ale acestuia.

Evident, era vorba şi despre un *canon* al muzicii europene – exponent fidel al unei *politici culturale* –, unul în care la acel sfârşit de secol XIX nu a intrat, spre exemplu, nicio *femeie*[1], multe dintre ele fiind rude ale unor renumiţi compozitori bărbaţi: *Fanny Mendelssohn* (1805-1847), *Clara Schumann* (1819-1896), Cécile Chaminade (1857-1944), Germaine Tailleferre (1892-1983), Hildegard von Bingen (1098-1179), *Alma Mahler* (1879-1964), Nadia (1887-1979) şi Lili Boulanger (1893-1918), *Elsa Respighi* (1894-1996), *Nadejda Rimskaya-Korsakova* (1848-1919), *Valentina Serova* (1846-1924), *Ruth Crawford Seeger* (1901-1953), Grazyna Basewicz (1909-1969), *Imogen Holst* (1907-1984), Galina Ustvolskaia (1919-2006), Myriam

[1] A se vedea în acest sens *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) de Marcia J. Citron.

Marbe (1931-1997), Felicia Donceanu (1931), Doina Rotaru (1951) sau Sofia Gubaidullina (1931)[1]. A devenit evident, în primul rând, că în domeniul muzicii un *canon masculin* este un canon al *muzicii masculine*, iar în al doilea rând, acest canon masculin este doar un fragment *ficţionalizat politic* al unui canon muzical mult mai extins.

La fel – într-un consens mutual al nerostirii – s-a prezentat şi situaţia compozitorilor de orientare sexuală netradiţională precum Samuel Barber (1910-1981), Leonard Bernstein (1918-1990), Benjamin Britten (1913-1976), Van Cliburn (1934-2013), Aaron Copland (1900-1990), John Corigliano (1938), Hans Werner Henze (1926-2012), Vladimir Horowitz (1903-1989), Wanda Landowska (1879-1959), Harry Partch (1901-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Piotr Ilich Ceaikovski (1840-1893), Michael Tippett (1905-1998), Georg Friedrich Händel[2] (1685-1759), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Arcangelo Corelli (1653-1713), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Franz Schubert (1797-1828), John Cage (1912-1992), Gian Carlo Menotti (1911-2007) şi, poate, Frédéric Chopin (1810-1849).

Aceste două categorii – *feminist* şi *gay musicology* – s-au afirmat, chiar în pofida autoritarismului masculin persistent, de abia în postmodernitate, însă cum ar fi de recuperat o a treia – o muzică şi, implicit, o muzicologie a cândva excluşilor pe criterii rasiale (Asia chino-japoneză, arabă şi indiană, dar mai ales a continentului african?). Şi aici în prim-plan iese disciplina *etnomuzicologie*, care spre deosebire de cea tradiţională "bicefală" (istoric-sistematică, orientată mai mult pe faptul muzical conservat prin notaţie), se ocupă de *culturile* (încă) *vii*, practicabile în contextul existenţei cotidiene imediate şi nu într-un cadru "ritualic"-instituţionalizat. În locul vizitării unei *biblioteci cu partituri* sau a unei *interăretări ritualizate*, etnomuzicologia reclamă acţiunea numită *expediţie* în spaţiul existenţei acelei culturi muzicale. Numită şi *comparativă* (*comparaţia de lucrări muzicale – în special cântece folclorice – în scopuri*

---

[1] În prezent, problema este depăşită măcar prin extensia tot mai mare, de la an la an, a listelor cu nume recuperate de femei-muzicieni. Drept exemplu, aici poate servi (cel puţin) căutarea pe Internet după propoziţia-cheie *list of the greatest women composers* sau *list of female composers by birth date*: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_female_composers_by_birth_date

[2] A se vedea în acest sens *Händel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Harvard: Harvard University Press, 2004) de Ellen T. Harris.

etnografice[1], la care le-am adăuga şi pe cele *antropologice*) , această muzicologie s-a manifestat întâi de toate drept una *recuperativă* atât în planul culturilor etnice europene, cât şi într-un plan global, cuprinzând toate culturile numite *tradiţionale* sau *regionale.*

Ori, situaţia apare drept o "capcană", deoarece pentru a fi identificaţi, spre exemplu, drept *compozitori* (Scott Joplin, Duke Ellington, Wynton Marsalis sau Florence Price, cu toţii de origine afro-americană) sau *muzicologi* (cum este cunoscutul muzicolog de origine africană – Republica Ghana – Kofi Agawu şi, spre exemplu, Joseph Hanson Kwabena Nketia, considerat primul muzicolg african), pentru reprezentanţii unor canoane culturale (etnice-rasiale) non-europene, unde nu există definiţii nici măcar aluzive la formulările europene, şansa de a fi *compozitor* sau *muzicolog* se oferă doar între limitele accepţiilor europene, incompatibile cu cele chinezeşti, arabe, indiene şi, în special, cu cele africane, în care nu există nici ideea şi nici terminologia compatibile. Cu alte cuvinte, o persoană dintr-un spaţiu cultural extra-european îşi asumă identitatea de *compozitor* sau *muzicolog* doar asumându-şi definiţia europeană şi ca atare fie prin abandon, fie prin alterarea propriilor valori culturale[2].

Însă menţinerea acestui criteriu (canonul muzical politizat drept masculin) devine imposibilă într-o societate deja demult atomizată, mai întâi pe criteriul industrializării şi, drept consecinţă, a urbanizării galopante, urmând dispariţia "gettourilor" coloniale şi, drept consecinţă, invadarea metropoliilor de către cei cândva colonizaţi, ca în final totul să sucombe într-o devălmăşie globalizată, postmodernă, digitalizată şi, drept consecinţă, postumanistă a hibridizării tuturor cu toţi ceilalţi. În actualitate teoria *geniului artist* apare drept una desuetă şi în orice caz deloc corectă politic; genuri precum simfonia, sonata, opera sau cantata ajung şi ele anacronice şi în orice caz nu mai poate fi vorba despre forme *pure* ale acestor genuri valabile cândva într-un trecut deja prea îndepărtat.

Trăim chiar într-o *oglindă* perfectă a trecutului clasic, romantic şi chiar modernist, existăm într-o perioadă a metanaraţiunilor detronate. Ne situăm într-o artă muzicală *fără genii* (cel puţin declaraţi), unde în niciun caz nu mai poate fi vorba despre taxonomii

---

[1] Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield and Chicago: University of Illinois Press, 2010; *Introducere*, pag. XX.

[2] *Tonality as colonizing force in African Music*, conferinţă susţinută de Kofi Agawu la Prinston University în 19 februarie 2009. https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg

cu stiluri, genuri sau forme decât unele intens hibridizate, iar foarte apreciat este un manierism reductibil la iscusinţa de a mixa semne ale acelor stiluri, genuri şi forme cândva atât de metanarative, însă în habitaturi artistice atât de diferite de cele filarmonice precum cinematografia, animaţia, EDMC (Electronic Dance Music Culture) al cluburilior şi stadioanelor sau jocurile computerizate. De la van Beethoven la van Buuren.

Locuim într-o realitate tot mai puternic de-ideologizată (religios şi politic), fără partizanate partinice de orice fel, din moment ce acestea deja demult sunt substituite printr-un fel de post-Capitalism cultural şi artistic postmaxist, unde drept valoare autentică poate fi considerat doar succesul comercial, opera de artă îşi pierde calitatea de obiect estetic şi devine "marfă" cu valoare negociabilă, artistul cu toată arta lui devine prestator de servicii, iar relaţia hegeliană stăpân şi sclav este reformulată în producător şi consumator, şi asta într-o lume a industriei şi pieţei intitulate eufemistic drept una culturală. Altfel spus, pentru a supravieţui, Beethoven va trebui să înveţe să se vândă.

În acest sens, drept *muzicolog* ar putea fi considerat economistul francez Jacques Attali (n. 1943), un talentat promotor al mondialismului (volumul *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, 2009), dar şi autor al unui volum dedicat muzicii – *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis-London: Minnesota University Press, 1985). De remarcat este faptul că prefaţa volumului este semnată de Fredric Jameson, critic literar şi teoretician marxist american, iar postfaţa de Susan McClary, reprezentată a orientării *New Musicology*, dar şi a muzicologiei feministe.

Şi chiar dacă declarată drept *wissenschaft* (ştiinţă), concepţia adleriană şi-a exercitat funcţia normativă într-un mod invaziv de monopolizare atât a trecutului care începând cu 1885 nu mai putea fi reprezentat decât doar muzicologic, cât şi a viitorului, deoarece *proiectul Adler* a devenit normă şi lege exclusivă în ceea ce priveşte imaginea, structura şi conţinuturile unei ***ştiinţe a muzicii*** pe care astăzi o cunoaştem drept *muzicologie*.

O ultimă interogaţie se refera la un ansamblu de adevăruri pe cât de vizibile, tot pe atât de simple şi, mai important, stringent actuale: cum ar trebui formulată identitatea ştiinţifică a muzicologiei contemporane, una deja deloc adleriană; care i-ar fi criteriile atâta timp cât muzicologia ca proiect ştiinţific a fost inventată în imperiul austro-ungar, în accepţia de ştiinţă europeană şi ca expresie a supremaţiei culturii (albe şi masculine) europene; care i-ar putea fi preocupările astăzi, din moment ce muzicologia nu ar mai putea fi

acceptată drept o ştiinţă fundată ca domeniu pe cultul geniului-artist şi pe bibliotecile repertoriale produse de către aceştia, dar şi cu metoda şi scopurile "calibrate" pe continua reconfirmare a valorii propriilor liste canonice?

Sugestii bibliografice:

A. Monografii:
1. COCA, Gabriela, *De la Bach la Britten: muzicologie aplicată*, Cluj-Napoca, Yorkie Copy Center, 2008
2. DAHLHAUS, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1977
3. DeWHITT, Mitzi, *Aristoxenus's Ghost*: *An Ancient Metaphysical Mystery Solved*, Bloomington: XLibris Corporation, 2004
4. GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York: W. W. Norton, 1960
5. LEVIN, Flora R., *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009

B. Articole:
6. BLUME, Friedrich, *Muzicologia istorică în epoca noastră* (traducere), dactilografiat, Cluj-Napoca:biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", lg
7. ELSCHEK, Oscar, *Probleme actuale ale sistematicii muzicologice*, dactilografiat, Cluj-Napoca: biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", lg
8. WIORA, Walter, *Metodologia muzicologiei*, dactilografiat, Cluj-Napoca, biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", 1974, lg

Articole în reviste:
9. CASSEDY, Steven, *Beethoven the Romantic: How E. T. A. Hoffmann Got it Right*, în: Journal of the History of Ideas, vol. 71, nr. 1 (Jan., 2010), University of Pennsilvania Press
10. GARAZ, Oleg, *Considerations about the two Beginnings of the European Musical Culture: The Idea of "Europeanity" between Antiquity and the Middle Ages*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2014
11. GARAZ, Oleg, *The European Musical Canon between Hypothesis and Concept*, în: Musicology Today, Bucureşti, nr. 22, aprilie-iunie 2015
12. GARAZ, Oleg, *Musicology as an Evolutionary System of the Musical Thinking Categories: Proposal for a Methodological Hermeneutical Approach*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2015
13. GARAZ, Oleg, *Hărţile, labirinturile şi grădinile muzicologiei* (în: *Muzica*, Bucureşti, nr. 4/2015)
14. HIGGINS, Paula, *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*[1] (Journal of American Musicological Society, nr. 57 (2004)
15. SEEGER, Charles, *Toward a Unitary Field Theory for Musicology*, in: *Bulletin of the American Musicological Society*, Vol. 9-10 Jun., 1947 (p. 16)

[1] Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical_Genius

Culegeri şi articole în culegeri:
16. GARAZ, Oleg, *Ars musicologica* (interviu cu Ferenc László, *Poetica muzicală*, Cluj-Napoca: Casa cărţii de ştiinţă, 2003)
17. GIGER, Andreas şi MATHIESEN, Thomas J. (ed.), *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002
18. KERMAN, Joseph, „*A Few Canonic Variations*", în Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago şi Londra, The University of Chicago Press, 1983
19. YOUNG, Bell şi REES, Helen (ed.), *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999

SUMMARY
Oleg Garaz
Six exercises of postadlerian musicology

Within just a few sections, a number of problems are presented, problems belonging to the epystemological – analitical musicology – a definition of this subject, a vision presented by comparison over the adlerian musicology for which a possible personal systematic accedes - , and also a number of context placement from the descriptive-hermeneutical point of view – playing with history/histories of musicology, the active/applied status (compositional) and the passive/descriptive (literary) status, the topic of a genius musician and the critical liberation from the white male torment by the exit towards other subjects already placed in the postmodern era – feminist musicology, gay and postcolonian musicology. Also, in this text, the idea of a semantic plurality is present, regarding the term *musicology,* a term that above all it is an heuristically (recovering-cumulative) function of the musical thinking that cand and must be assumed by both the composer (as an engendering function) and the performer (as a reiteration). The identity of a musician is, therefore, a tri-unitary one, comprising all three functions. Only later, in the manifest filed of the objective reality one can activate the function of analitical *instrument* (the exploratory postulate), a deductive *technique* of content comprehension (the critical postulate) and a type of preservation and knowledge-forming purposes (the teaching postulate). Aknowledging the true relations between musicology as a musical thinking function, a descriptive-analitical technique and a teaching-scientific discipline of study ensures the possibility of a complete acceptance of what Ioan Petru Culianu defined as a *toolbox for an explorer of the imaginary.*

Recentul VIBE, vechea muzică a imaginii în mișcare și… un mic studiu de caz

Virgil Oprina

Titlul acestui studiu ar putea "să sune" în multe feluri. Și asta, pentru că au existat mai multe motive, care înmănuchiate asemenea imaginii clișeu a pachetelor de dinamită din desenele animate sau din filmele și știrile cu teroriști, m-au determinat să declanșez această cercetare.

Urmează așadar câteva semne de întrebare ridicate de către un video-jurnalist care încearcă de peste 25 de ani să pună într-o relație cât mai acceptabilă muzica cu imaginea în mișcare, de la spot de promovare la documentar (film de festival), trecând prin înregistrări multicam sau cameleonicul stil al reportajului, dedicate cu precădere actului muzical, privitor la modul în care Muzica - parte componentă a coloanei sonore, se "subscrie" în noua[1] și aparent atotcuprinzătoarea categorie a VIBE-ului sonor.

Dar ce este VIBE-ul? Merită oare un răspuns această întrebare? Nu-i mai bine să îl folosim…. și gata? Ne simțim atât de bine cu el… ne face pe toți parcă dintr-o dată pricepuți atunci când "vine vorba" de muzică în general, iar în cadrul celor care chiar trebuie să o folosească, noțiunea de VIBE crează o binevenită punte de legătură comunicațională, în

[1] Este desigur vorba despre o "redescoperire a Americii" în sensul în care comunicarea dintre membrii cu specializări diferite ai unei echipe de producție privitoare la conținutul muzical al unei coloane sonore a avut nevoie dintotdeauna "de multe gesturi și cuvinte" în încercarea de a defini inefabilul descris de relația dintre sunet și imagine. În cazul de față, "noutatea" ar fi dată doar de găsirea, se pare, a unui termen unificator.

contextul unei societăți în care muzica practic se studiază foarte puțin în învățământul general de mulți, foarte mulți ani.

În cele ce urmează nu va fi vorba nici pe departe de o "punere la zid" a acestui termen, ci doar de încercarea de a marca o mai bună înțelegere a acestei noțiuni.

Prima căutare pe internet ne arată traducerea în română: VIBE = atmosferă, desigur nu în sens fizic, ci în cel figurat al climatului creat de anumite elemente socio-politico-artistice într-un context dat. Site-ul "Reverso-context", specializat nu doar în traducere ci și în contextualizarea termenilor, vine cu exemple din care voi spicui doar câteva, pentru a înțelege vastitatea scopului în care este folosit, motiv pentru care ne vom întoarce apoi la folosirea lui doar în contextul legăturii dintre textul muzical și coloana sonoră a imaginii în mișcare[1]:

> "I'm not getting a very sporty vibe here = Nu primesc nici o vibrație sportivă aici;
> I don't vibe well with the government = Nu fac o atmosferă bună cu guvernul:
> I think you're confusing the vibe with the pity = Cred că confunzi acea senzație cu compătimirea… etc.".

Primele interogații au apărut - asemenea fisurilor din porțelanurile vechi - odată cu rigorile legate de respectarea drepturilor de autor privitoare la folosirea muzicii în producțiile mele video-jurnalistice, venite din partea unor parteneri "din vest".

Am luat cunoștință - la început cu reticență desigur - de platformele care ofereau muzică "de-a gata", tot mai bine adaptată nevoilor întotdeauna subtile ale utilizatorilor. Acestea au început să ofere încă de la începutul anilor 2000 comunicări tot mai perfecționate cu softurile de editare video, cu

[1] …cuprinzând aici toate tipurile de produse audio video, de la film la foarte popularele "gif"-uri, trecând prin toate speciile video-jurnalistice, indiferent de media prin care venim în contact cu aceasta, de la sala de cinema, la ceasul "smart" sau căștile VR (virtual reality)

posibilitatea de a re-orchestra și adapta durata respectivei muzici, adaptând-o secvenței video cu un singur click.

Dat fiind complexul de varietate și calitatea ofertei a unor muzici care au în componență un procent însemnat de interpretare live, combinat desigur cu instrumente MIDI, totul la o calitate audio excelentă, modularitatea practic fără cusur a materialului sonor și deloc în ultimul rând, presiunea termenelor de predare a lucrărilor, m-au determinat să devin un utilizator exclusiv al acestor unelte, punând astfel o stranie paranteză unei pregătiri muzicale care acum îmi mai folosește doar la un eventual mai judicios discernământ în a alege "o muzică sau alta" după anumite criterii și nu doar după ureche.

Fisurile s-au amplificat în momentul în care unul dintre cei doi producători majori ai platformelor hard și soft de computere a lansat acum aproximativ 5 ani, un puternic soft profesional de compoziție și editare muzicală. Fiind deja utilizator al respectivei platforme, am cumpărat softul și un set de cursuri de învățare a acestuia de la unul dintre cei mai dinamici și respectați furnizori de pe piață. Încă de la început, vocea instructoarei aduce cu voioșie la cunoștința utilizatorilor faptul că pentru folosirea acestui soft – repet, profesional și după cum aveam să constat ulterior foarte performant - NU este necesară cunoașterea niciunei noțiuni muzicale!!!

Ba mai mult, tot cursul se desfășoară pornind de la această premiză, studenții învățând cum să se servească de abilitățile soft-ului doar pentru a produce acel VIBE dorit de client. Iar "abilitățile" sunt remarcabile! Pentru că vorbim de peste 27000 (iar cifra este în continuă creștere) de "loop"-uri care vin la pachet cu versiunea de bază a respectivului soft. Acestea fiind fragmente ritmice, muzicale sau ritmico-muzicale gata preparate, care traversează toate instrumentele, și o mare parte din culturile și stilurile muzicale existente astăzi, fiind de asemenea adaptabile la tempo-ul și tonalitatea în care urmează a fi inserate.

VIBE-ul a devenit o noțiune atât de atotcuprinzătoare, încât, pentru a mă face înțeles de clienți, parteneri de discuție tot mai tineri, am intrat și eu în joc, discutând „degajat" despre VIBE-ul pe care aș dori să-l induc potențialului public cu materialul de prezentare / promovare pe care urmează să îl produc pentru aceștia.

Sigur că generațiile care au apucat să înțeleagă cât de cât ceva din perioada de dinainte de 1989, pot fi încercate de un puternic sentiment de *deja vú* și mă refer aici la omniprezenta, insipida, mincinoasa și periculoasa "luptă a binelui cu mai binele" care domina arta recunoscută ca fiind valabilă de administrația și politica acelor vremuri și care acum a fost preluată parțial de acest interesant VIBE. În sensul în care acesta nu trebuie și nu poate fi decât "pozitiv" și "adecvat" pentru a fi adoptat / acceptat.

Privitor la relația lui VIBE cu muzica în general, lucrurile sunt doar în aparență simple. În urma căutărilor, am dat de foarte putine persoane care și-au pus problema extinderii folosirii ariei de cuprindere a termenului privitor la muzică în general și aproape nimic privitor la relația acestei muzici purtătoare de VIBE cu imaginea în mișcare. Nu am rămas totuși singur cu aceste gânduri, pentru că am găsit câteva interesante discuții despre "cine este VIBE-ul și ce face el?" pe reddit.com, în cadrul cărora participanții încercau să găsească posibile răspunsuri.

Înainte de a continua, este necesar "un disclaimer" (o atenționare) și anume, rog cititorul să se poziționeze - va fi nevoie doar din când în când - în locul unei persoane care nu are educație muzicală, dar are nevoie să lucreze și/sau să facă o judecată de valoare pentru un produs audio/video care cuprinde și muzică, fie ea cumpărată de-a gata sau compusă în mod special pentru proiectul dat.

Discuția de pe reddit.com a pornit acum un an și a beneficiat de parteneri care se aflau de ambele părți ale baricadei în legătură cu subiectul educației muzicale, printre ei, existând și un membru care primise o educație muzicală specifică abia la vârsta de 30 de ani.

Opiniile legate de relația dintre VIBE și muzică încep cu cele care susțin că VIBE-ul este o noțiune folosită drept cârjă de catre cei care nu pot sau nu doresc să-și descrie stările și sentimentele legate de ce transmite o anumită muzică. Pentru că oamenii nu mai știu de ce le plac anumite lucruri. Nu mai pot numi motivul exact pentru care preferă o muzică, din diferite cauze. Acestea baleiază de la incultură la lipsa de timp, trecând prin oboseala generală generată de bombardamentul de

informație inutilă precum și a denaturării continue a termenilor și a valorilor general valabile, la care suntem supuși cu toții.

Cu alte cuvinte VIBE-ul ar fi un cuvânt-punte pentru ceva nedefinibil. Nedefinibil, pentru că un procent covârșitor din rândul "publicului" provine dintr-un segment social desfășurat nu atât de mult pe orizontală cât mai ales pe verticală, în care muzica este doar un ingredient sonor plăcut urechii, care "apare din când în când" și despre care nimeni nu a purtat niciodată nici un fel de discuție "așezată", cum sunt cele purtate despre subiecte precum bani, fotbal, politică, high-tech, loisir, sau modă, dar asupra căruia, în schimb, fiecare individ s-a pronunțat la un moment dat cu o judecată de gust ("îmi / nu îmi place"). Și atunci, apare VIBE-ul salvator, care devine semnificant în funcție de intonația folosită: " - Muzica aceea avea un VIBE…"… urmat eventual de o anumită mimică.

Nuanțarea merge însă mai departe, pentru că VIBE-ul se dovedește a fi eficient nu doar în economisirea silabelor, atât de dragă omului contemporan, ci și pentru că este legat de momentul în care acest verdict poate apărea, ați ghicit, după primele maxim 5 secunde. Cu alte cuvinte, dacă o anumită muzică nu transmite VIBE-ul așteptat, după maximum 5 secunde, ascultătorul apasă pe "NEXT" sau "OFF".

Din acest motiv, între partenerii la discuție s-a conturat întrebarea dacă ar trebui ca actul compozițional să aibă ca scop principal alcătuirea unei muzici cu un VIBE satisfăcător pentru… cât mai mulți?[1]

Dacă ne luăm după criteriile după care sunt setate judecățile de valoare în cadrul agențiilor de publicitate, cele care dau tonul și induc în ultimă analiză verdictul principalilor ordonatori de consum de muzică, adică marii producători de bunuri și servicii care prin produsele lor populează toate tipurile de media, răspunsul ar fi mai degrabă DA!

Dar, chiar și așa, nu e nimic nou sub soare. Și în deceniile trecute, de mijloc de secol XX și început de secol XXI,

[1] Adică să fie purtătoarea acelor elemente ritmico-melodice și de orchestrație care din primele maxim 5 secunde să instaleze o atmosferă, acel VIBE compatibil cu o paletă cât mai largă de stări de spirit și situată în consecință în limitele pragului de așteptare al unor categorii socio-profesionale cât mai largi de ascultători.

muzica imaginii în mișcare, de la sala de cinema la sacrosanctul spațiu de reclamă la TV, trebuia să fie "catchy", cu ale sale adjective-apanaj precum "memorabil", "de neuitat", "captivant", "snappy", "appealing" și lista poate continua.

Totuși, o diferență parcă există. Dacă în deceniile enunțate mai sus, principiul M.A.Y.A. (most advanced, yet acceptable = cel mai avansat, la limita acceptabilului) guverna discursul dintre producători / comercianți și public, în ultimul timp, timidul "prag de așteptare = yet acceptable" câștigă tot mai mult teren. Această tendință, conduce în mod direct către rezultate sonore aflate tot mai mult la îndemâna mașinilor, pentru că publicul - care "dorește" de cele mai multe ori doar ceea ce i se oferă - este mai eficient din punct de vedere comercial cu cât gândește mai puțin înainte de a face o alegere.

Concret, dacă ieri puteai fi "catchy" prin melodie, ritm sau timbralitate, astăzi ești "VIBEY" printr-o textură ritmico-orchestrală repetitivă care în combinație cu imaginea dă din primele secunde reconfortanta senzație că ne aflăm în fața a ceva cunoscut. Efortul de a face sinapse în plus pentru a înțelege "de unde să luăm" acele elemente "catchy" din zona "most advanced" și respectiv bucuriei de a descoperi ceva nou, i se substituie astăzi confortul unui VIBE care să ne facă să ne simțim actuali, implicați și "în tendință", adică "trendy". Dar oare acest VIBE/VIBEY înseamnă același lucru pentru toată lumea?

Observarea chiar și superficială a diferitelor platforme de social-media, de la "bătrâniciosul" Facebook la mai tinerele Instagram și Tiktoc trecând bineînțeles prin omniprezentul Youtube sau mai "selectul" Vimeo, relevă un puternic numitor comun privitor la înțelegerea/aplicabilitatea noțiunii de VIBE. Este vorba despre apartenență.

În cea mai mare măsură, o muzică este VIBEY (fie că ne referim doar la muzică în sine sau la existența acesteia în cadrul unei coloane sonore) dacă ne face să ne simțim confortabil acolo unde suntem, "acolo" cuprinzând de la apartenența socio-culturală, la starea de spirit care "dă bine", ne caracterizează pe "noi și pe ai noștri". Trăim, fie că ne place sau nu, tot mai mult într-o lume a stampilelor. Iar judecata după criteriul VIBE-ului scurtează / ușurează procesul aplicării acestora.

În sprijinul dorinței de înțelegere a fenomenului, mi-a venit canalul Youtube, unde am aflat întâmplător de existența unui proiect-concurs pe cât de interesant pe atât de binevenit în peisajul creației artistice românești, mai precis în zona deocamdată fragilă la noi, a întâlnirii dintre arta componistică și creația video contemporană. Concursul, a avut o temă perfect adaptată scopului propus, acela al întâlnirii dintre creația video, dans și muzică, și a prilejuit participarea a nu mai puțin de 78 de creatori. ÎnLOCUIT / inHABITED, acesta este numele lui, a avut loc în anul 2020 și poate fi și acum vizionat / ascultat pe internet la adresa:
https://www.youtube.com/channel/UCnImBmpprWtvQbHX8qybCmw

A cuprins două secțiuni, una dedicată creațiilor video având drept temă dată o coloană sonoră, o compoziție semnată de Vlaicu Golcea și Kinga Ötvös, cealaltă secțiune propunând compozitorilor crearea unei compoziții / coloane sonore, pentru un "film de dans" cum l-au numit organizatorii, care a fost realizat de Smaranda Găbudeanu și Răzvan Bumbeș, protagonistă fiind Mădălina Dan.

Voi continua să analizez, cu doza inerentă de subiectivitate, această ultimă secțiune, cea în care "filmul de dans" trebuia să primească o muzică/coloană sonoră, observând modul în care cei 42 de compozitori au înțeles să abordeze tema dată. După enunț (adică titlul secțiunii, inHABITED) avem de a face cu imaginea/dansul locuit (desigur doar la figurat) de/cu muzică. Provocator! Pentru că lasă loc liber posibilității muzicii de a fi mai mult decât un simplu partener, sub forma unei coloane sonore.

Oricine intră pe link-ul de mai sus, poate constata că cei 42 au abordat felurit problema, fapt datorat cunoașterii diferite a termenului de "coloană sonoră" (asupra căruia voi reveni) sau, și aici a apărut un prim mare diferențiator, a voinței și științei fiecăruia de a impune această "locuire" în diferite modalități, într-o cheie lizibilă și coerentă, desigur cu procentul respectiv de reușită, pe care în mod subiectiv îl percepe fiecare receptor.

Rezultatul sonor la care au ajuns nu m-a convins că a reprezentat de fiecare dată "glasul interior" al ideii sonore de la care au pornit.

Menționam mai înainte surprinderea pe care am avut-o acum aproximativ 5 ani, când am venit în contact cu un curs foarte bine cotat pe piață de învățare a unui soft profesional de compoziție muzicală, în care instructoarea demonstra că pentru folosirea resurselor impresionante ale programului nu era deloc necesară cunoașterea niciunei noțiuni muzicale. De atunci, timpul a trecut, iar astăzi, o sumară căutare, cum ar fi de exemplu "music composition apps" a afișat 51.000.000 de rezultate (!!!). Din acestea putem avea curajul să estimam că măcar 5000 reprezintă soluții (gratuite!!!) pentru cei care au nevoie să "compună o muzică" / un VIBE adaptat unui video, pe telefon, în doar câteva minute (secunde?).

Drept urmare, mașina/mașinile de care ne servim, a se citi computerele, tabletele, telefoanele, ceasurile… etc., programele, plug-in-urile, resursele midi sau analog, la care se adaugă factorul exponențial de multiplicare datorat miriadei de posibilități oferite de multele mii de instrumente VST (Virtual Studio Technology) etc., ajung adesea - ca să nu spunem de cele mai multe ori - să denatureze planul inițial al compozitorului, tocmai datorită diversității bulversante de opțiuni puse de tehnologie în fața acestuia.

Iar dacă respectivul creator este o persoană care știe doar cum se face (lucru de alminteri foarte rar întâlnit la un înalt nivel) nu și de ce se face și se ghidează doar după instinct fără a avea un ghid de criterii profesionale (care pentru a fi încălcate trebuie a fi mai întâi cunoscute), riscă de cele mai multe ori să se lase "purtat de val", iar rezultatul muncii sale chiar dacă impresionează pe unii pentru VIBE-ul indus, să reprezinte în esență, într-o proporție mai mare sau mai mică doar glasul mașinii. În pofida, din păcate, a acelei voci interioare care - dacă a existat - nu a reușit să iasă la suprafață, copleșită fiind de "beția" imenselor posibilități de a alege.

Pentru a nu lăsa loc de dubiu, vreau să îi felicit cu toată convingerea pe toți participanții. O merită din plin! Doar vizionarea paginii care cuprinde toate cele 42 creații m-a emoționat și m-a trimis imediat cu gândul la titlul unui film mai vechi… "Dacă toți tinerii din lume…". Este dătător de speranță să vezi că în pofida vremurilor (vorbim de anul 2020!), cei care răspund chemării incitante a unui astfel de proiect-concurs abordează, bineînțeles după puterile componistice și

posibilitățile materiale *hard* și *soft* ale fiecăruia, cu o reală seriozitate tema propusă.

Pentru a continua analiza privitor la cât de mult acești creatori și-au propus să creeze o muzică pe imagine, o coloană sonoră, sau pur și simplu au lăsat doar mașina să "vorbească", trebuie să descriu tema, mai precis "filmul de dans" creat de organizatori.

Este evident faptul că acest video este parte componentă a unei imense declarații de dragoste pentru dans, pentru multi-dimesionalitatea actului coregrafic, care definește întregul proiect, nu doar concursul. Asta se întâmplă când un creator dintr-un anumit domeniu artistic duce înțelegerea reală a locului artei sale în lumea în care trăiește, dincolo de partea declarativă a unui act artistic corect executat și alege să facă acest lucru nu de unul singur ci alături de alte voci care ating aceleași frecvențe.

Materialul propus a fost din start o evidentă propunere de obținere a unei stări, de inducere a unei atmosfere, cu alte cuvinte a unui VIBE. Motivul principal este acela că încă din start actul performativ al personajului principal indică doar transmiterea unor senzații/stări, admirabil de divers interpretabile și mult mai puțin a unei narațiuni evidente.

De la început, personajul nostru execută câteva mișcări, evident coregrafice, ieșite din tiparul gesticulației obișnuite, descriind evident o stare de fapt interioară în contextul unei cadraturi strânse până la limita minimă a frustrării de a nu putea "vedea tot", ceea ce te duce cu gândul la faptul că poate nici chiar personajul unic nu o poate face, într-un mediu ambiguu, cu un fundal oarecum texturat, un zid populat de ramuri de iederă, continuă apoi într-un spațiu care ulterior descrie o curte-grădină și apoi o locuință lăsată în paragină, un loc care prin excelență este atemporal și poate descrie în mod simbolic un spațiu aflat nu doar la limita timpului, dar și a existenței fizice. Personajul nostru traversează această mică grădină, aruncă o cracă uscată / se debarasează de ceva, frică, complex, ani, personalitate… orice. După care, cea care capătă un tot mai evident, dar în același timp, enigmatic profil feminin, se așează pe o bancă, continuând o explorare/auto-explorare (în aceeași notă, cu trimiteri suprarealiste) a acestei case în paragină și a spațiului adiacent, o explorare a unui interior/exterior și atingere

a unor fețe/suprafețe care mi-au dat - nu mă feresc să o spun - un plăcut VIBE că unii artiști continuă să se lase contaminați de Gellu Naum (sau poate doar mi s-a parut?).

Oricum, verdictul extrem de favorabil pentru acest "film de dans" a fost dat de către cei 42 de participanți pe care VIBE-ul mustind de echivoc (deloc întâmplător atins, ci obținut deliberat de către realizatori în urma încălcării/respectării multor reguli cunoscute, de timing, de compoziție, de dozaj, de expresie corporală, de joc dramatic) i-a inspirat/incitat pe competitori, constituindu-se într-o reală provocare, care a avut un rezultat foarte de divers.

După titlurile date - acolo unde ele au existat - parametru care are un grad de relevanță relativ scăzut raportat la conținut, dar face totuși o trimitere la cheia în care autorul ar dori să îi fie înțelese intențiile, este evident că acest video i-a trimis pe o bună parte dintre creatorii sonorului acestui "film de dans" către zonele de explorare a sinelui, precum "Lupta cu propriile gânduri", "Inner voice", "Suntcelcenusunt"…etc., în timp ce alții au interpretat mesajul actului dramatico-coregrafic propus ca atingere a unor limite, precum "Borderline", "Origini" sau "Deathline", sau au sugerat prin titlu o acțiune narativă cum ar fi "Omul care aleargă după ciori", "The Kryptonite Sparks", "Casa din pădurea adormită", "Distopia" etc.

Și ajungem și la muzica propriu-zisă. Concurenții au avut libertatea de a-și propune lucruri diferite. Destul de mulți au ales să folosească acest prilej pentru a-și expune un proiect muzical. În cazul acestor situații am avut de a face mai puțin cu o coloană sonoră, ci mai mult cu o "muzică pusă peste un video" unde VIBE-ul și-a dorit să ofere versiunea unei chei de interpretare a evoluției stărilor sugerate de personajul de pe eran, cum a fost cazul în "FREQKID", "Sinele", "Freya", "Drops", "Căutare","OUTDOOR spection"… și lista acestei categorii este mai lungă.

Revenind la coloana sonoră, pentru a ști la ce ne raportăm în acest joc al regulilor încălcate, trebuie reamintit că aceasta este formată din dialoguri (ca totalitate a replicilor rostite de personaje), ambianță, muzică, foley (toate sunetele adăugate în post-producție, adică la montaj, care au un corespondent în acțiunea de pe ecran, descrisă explicit sau sugerată) și efecte sau SFX, care descriu acele sunete obținute

de cele mai multe ori de generatoare de sunete și algoritmi de modificare a acestora, acest ultim element menționat al coloanei sonore câștigând tot mai mult teren în industria cinematografică și ulterior în media, grație progreselor considerabile ale dispozitiivelor de audiție. De asemenea, aceste SFX au și unul dintre cele mai importante roluri în conturarea VIBE-ului, a acelei stări și atmosfere care trebuie să definească astăzi cât mai rapid "cu ce și despre ce" este un anume produs audio-vizual.

Dacă ne raportăm doar la aceste elemente constitutive, observăm că din enunț nu le puteam regăsi pe toate, pentru că, aparent, dialogul lipsește. Scriu aparent, pentru că "filmul de dans" lăsa deschisă inclusiv fereastra imaginării și punerii în undă a unui monolog interior, nu neapărat a unuia coerent, sau purtat într-o limbă anume. Toate celelalte elemente ale coloanei sonore erau însă ofertate, chiar cerute pe alocuri, de acțiunea de pe ecran.

De asemenea, pentru a înțelege criteriile analizei care urmează, trebuie menționate și funcțiile pe care le poate îndeplini o coloană sonoră și anume acelea de a preveni, a adapta, a comenta, a descrie, a convinge, totul în diferite tipuri de discurs, precum cel tautologic (ce se vede se și aude) cel mai des întâlnit, descriptiv (care poate avea și un rol distructiv atunci când pentru obținerea unui anumit efect în afectul receptorului, realizatorul desfășoară un demers sonor contra sensului transmis de imagine), minimalist sau nul.

Evident că atât funcțiile îndeplinite cât și tipurile de discurs ale oricărei coloane sonore bine adaptate intenției realizatorului ar trebui să aibă de cele mai multe ori o evoluție cameleonică, schimbând în permanență tipurile de expresie sonoră în funcție de mesajul combinat imagine-sunet pe care realizatorul/regizorul/producătorul, cu alte cuvinte semnatarul final dorește să îl transmită în respectiva scenă, cu produsul său video-audio.

Din acest punct de vedere, trebuie menționat faptul că toți concurenții, deși au avut imaginea dată ca numitor comun, au fost totuși plasați în poziția semnatarului final. Astfel că, asupra efectului produs de compoziția fiecăruia asupra rezultantei imagine-sunet - spre deosebire de situația din viața reală - nu a mai intervenit nimeni.

Au fost aceste noțiuni primare privitoare la coloana sonoră cunoscute de concurenți? Este o intrebare la care nu putem ști răspunsul. Evident este doar faptul că majoritatea nu au propus o coloană sonoră, ci doar o muzică pe imagine.

În această primă și cea mai numeroasă categorie a muzicii „puse" pe imagine și atât, au existat și niște încercări de a face ca muzica să se comporte - din când în când - ca o coloană sonoră, fie prin intervenția mai mult sau mai puțin intempestivă a unor instrumente (cum este cazul în "Dans"), voci cu text ("Mama tuturor" sugerând monologul / dialogul interior), discurs minimalist ambientat cu unul sau două elemente sonore nondiegetice (a căror sursă nu este vizibilă pe ecran, spre deosebire de cele diegetice) care ar fi putut fi "din zonă" ("Nomadic Soundscape"), sau discurs distructiv ("Lupta cu propriile gânduri") și lista poate continua descriind această cea mai numeroasă categorie.

Bineînțeles că toate piese muzicale înscrise în acest grup doar încearcă să aibă și rol de coloană sonoră. Asumarea elementelor, a funcțiilor și a tipurilor de discurs mai sus menționate specifice unei coloane sonore însemnând din punct de vedere auditiv altceva.

Iar acest "altceva" reprezintă concretizarea nevoii psihice pe care o avem ca oameni, ca atunci când privim o acțiune filmică să avem, dacă nu în totalitate cel puțin măcar pentru o parte din elementele aflate în mișcare sau care interacționează pe ecran un corespondent sonor.

Sigur, se poartă în forme asumate așteptarea înșelată, iar tendința nu vine de nicăieri. În romantism era dusă la rang de înaltă măestrie de Wagner care continua drumul început de cadențele false, mergând apoi prin substituirea funcțiunilor anumitor trepte în cadrul fabuloaselor sale cromatisme, după care mai departe, în secolul XX înșelarea așteptării să cunoască noi și noi rafinamente în diferite genuri muzicale, unul dintre „campioni" fiind Jazz-ul. Ulterior, amânarea rezolvării armonice s-a "extins" la cea ritmică, ritmico-armonico-melodică și drumul este departe de a se fi oprit.

Ceea ce nu au observat, sau au ales să nu o facă, o parte dintre cei care au apelat la această manieră, este că pentru a trece brusc de la un VIBE la altul, înșelând astfel așteptarea continuării a ceea ce fusese până atunci, este

nevoie de anumite precauții. Adică de o atenție la cât de des se apelează la acest mijloc de expresie, pentru a nu se pierde punctul de interes al receptorului. Pericolul poate fi înlăturat dacă respectivele salturi răspund, măcar în subtext, la intrebarea “de ce?”.

Astăzi, pentru a fi Cool și a avea un VIBE impregnat de imediatul care contează cu adevărat, “dă bine” să NU mai răspunzi la întrebarea “de ce?”. De ce? Personal nu am găsit până acum argumente altele decât cele care reclamă doar dorința de a fi altfel cu orice preț sau neștiința pur și simplu. Știu pe de altă parte că la această întrebare a fost nevoie să NU se răspundă de cele mai multe ori atunci când noi, oamenii am mers mai departe.

Tot în acest grup al celor care pe “filmul de dans” au propus doar piese muzicale se înscriu și cei care m-au făcut să cred că au fost în diferite proporții victime ale acelor multe, pentru unii prea multe, posibilități pe care le-a oferit-o mașina.

Cred însă și faptul că această alminteri foarte stimabilă categorie a celor care nu sunt “prinși” într-un sistem de învățământ muzical, dar sunt foarte pasionați de actul de creație muzicală, merită de fapt cea mai mare atenție. Pentru că acești creatori care nu simt nevoia de a “ști muzică” - am observat acest lucru nu de ieri de azi și nu doar în cadrul acestui proiect - oferă prin produsul creației lor substanța pericolului major pe care îl pot induce acele mii, zeci de mii sau sute de mii de aplicații care evoluând de la simplu la hiper-complex pot “deschide cutia cu minuni” a componisticii muzicale dând falsa impresie că “se poate și așa”.

Mi-e teamă că acestei categorii de creatori se adresează atingerea VIBE-ului ca scop în sine. Iar zâmbetul perfid al aplicațiilor gratuite sau nu, prezintă soluția foarte comodă, doar “butonând și simțind”, imediat, pusă la îndemâna oricui, astfel fiind pusă o injustă paranteză ideii de pregătire de specialitate, fie ea instituționalizată sau nu. Rezultatul sonor al acestei largi liste poartă cu sine fără îndoială germeni ai sensibilității, talentului, muncii și pasiunii fiecăruia și reprezintă categoric o absolut apreciabilă manieră de consumare a timpului. Este însă în același timp - din nefericire - și un spațiu al multor numitoare comune. Prea multe!

Concret, în majoritatea covârșitoare, piesele din această categorie încep și evoluează după un tipar foarte asemănător. Avem astfel instalarea unei celule ritmice, de cele mai multe ori măsuri compuse, urmașe ale preclasicului "house" și conturarea hiper-rapidă a VIBE-ului cu omniprezenta toba-bass.

Melodia, în sensul clasic de evoluție de la motiv la temă și frază, lipsește în proporție de peste 90%. Dacă printr-un efort de imaginație ne-am transpune în anii 90'…80'…70'…" "filmul de dans" i-ar fi condus pe concurenți către Melodie într-o proporție diferită. Nu este cazul și astăzi, mai ales că acele cut-uri și efecte de back-forward existente în materialul video nu sunt tocmai favorabile unei desfășurări melodice. Este adevărat că, de fapt, melodia lipsește din mai toate lucrările prezentate la concurs, sau dacă apare, ea este utilă de cele mai multe ori doar pentru a mări gradul de brutalitate a mai sus menționatelor "treceri la altceva". Acolo unde totuși s-a arătat, timid, această "melodie" ea a reieșit cumva doar pe partea de final, când, elementele ritmice alături de mili și nano-motivele armonico-melodice sunt cumva adunate într-un tot coerent-concluziv. La cât este de eliminată de VIBE-ul actual, Melodia se arată a fi o posibilă viitoare armă de demolare a ceea ce se întâmplă acum. Mai departe clișeul continuă, celulei ritmice adaugându-i-se o armonie și un motiv de 3-4 sunete care teoretic ar putea constitui începutul unei melodii, dar NU se întîmplă așa ceva. Urmează repetiția. Ea este noua zeiță a artei componistice care se dorește a fi VIBEY? Se pare că da.

Discursul este într-o proporție covârșitoare tonal, armonia existând de cele mai multe ori doar ca efect secundar de folosire a unor "pad-uri" (sunete obținute prin combinații timbrale în cadrul cărora anumite voci "evoluează singure" creând armonii, sau chiar secvențe armonice, fără subtilități).

Mai departe… se pot încă spune multe. Sigur că sunt momente când aceste muzici „puse" pe imagine ating acel grad de emoție unic, care se crează la întâlnirea dintre cele două dimensiuni, cea imagistică cu cea sonoră. Par însă întâmplătoare. Personal am resimțit însă mai frecvent lipsa unei unități a mesajului. Pentru că, de cele mai multe ori am fost pus în situația unui receptor care primește un titlu, știe la ce să se aștepte din punct de vedere vizual, și are prin urmare atenția focalizată pe modul în care sunt satisfăcute sau ratate punctele

de întâlnire cu imaginea, momente situate - chiar dacă nu aceleași - în pragul de așteptare al fiecăruia dintre noi. Au fost relativ rare momentele în care la finalul celor 3 minute și ceva mi-am spus: da, înțeleg de ce a fost dat acest titlu, ce stare/stări a dorit să transmită compozitorul, și da, punctul meu de interes a fost menținut. În concluzie am auzit mai mult o "voce a vremurilor", adică un VIBE grăbit, cu multe numitoare comune, în căutarea tot mai exclusivă a efectului imediat și mai puțin vocea lor personală.

Până a ajunge la finaliști, și respectiv la câștigătorul acestui concurs, merită menționată și acea categorie a celor care chiar au fost locuiți de ideea locuirii "filmului de dans", cu vocea lor. "Concurs muzică", "Suflet de iarbă", "InHABITED", "Dystopia", "Omul care aleargă după ciori", "Inner Voice" și altele, îndeajuns de multe pentru a avea solide motive de optimism, nu sunt nici ele coloane sonore. Dar sunt compoziții în care se simte că există un scop, pentru a cărui atingere au conlucrat, cunoștințele, studiul, inspirația și premeditarea deopotrivă. Explorând inclusiv ieșirea din sistemul temperat, sau doar cantonarea în spațiul onomatopeelor sonore, vorbim despre compoziții care țin atenția trează printr-un discurs dezvoltător, printr-o remarcabilă abilitate de a se păstra în concordanță cu mișcarea personajului, fără a apela la facila trecere bruscă la altceva. Și există la aceste compoziții și atmosferă și susținerea concentrată a cheii de interpretare a stărilor personajului, chiar dacă VIBE-ul nu se dezvăluie din primele secunde. Aceste compoziții oferă "filmului de dans" aspectul unui întreg consecvent cu sine. Dau senzația unei comunicări a echipei din spate, deși nu avea cum să existe așa ceva, creând o lungime de undă comunicațională inteligibilă și în foarte multe cazuri captivantă. Dar, nefiind coloane sonore trebuiau atunci să locuiască / inHABITED dansul într-un demers fără echivoc!

Urmărind aceste producții, înțelegi de ce juriul a avut într-adevăr o sarcină foarte grea și ingrată în același timp. Pentru că de la un punct încolo, chiar în prezența unor seturi de criterii bine așezate, granițele devin îndeajuns de vagi încât să dea frâu - chiar dacă nu total liber - subiectivismului inerent dictat de backround-ul profesional și emoțional al fiecărui judecător.

Alegerea a doi dintre 2 finaliști a coincis cu propriile mele preferințe: “Casa din pădurea adormită” și “Borderline” care se află cumva la extreme prin direcția de abordare propusă, prin sintaxă și chiar limbaj și cred că meritau fiecare câte un premiu distinct. Este oare întâmplător faptul că cele două compoziții aparțin unor creatori cu solidă educație muzicală?

“Casa din pădurea adormită” este lucrarea compozitorului Andrei Petrache, care a fost desemnată câștigătoare și care la un prim “VIBE”, impresionează printr-un subtil amestec de minuțiozitate, sensibilitate, impetuozitate și deloc în ultimul rând inspirație. “Casa din pădurea adormită” are marele merit de a fi o coloană sonoră, dar nu doar atât. Se dezvăluie treptat, dar chiar și așa simți că cel care se află “la butoane” este o persoană care are “știință cu conștiință”. Se simt vagi urme de clișee, ești câteodată – ce-i drept foarte puțin în “kriptonita” lui Harry Potter sau poți avea anumite fulgurații de Annabelle, dar NU! Chiar și în contextul în care în materie de *soundtrack* pare că tot timpul se spune deja totul, autorul are vocea lui. El devine impetuos în momentul în care apar anumite laturi mai întunecate ale “Casei din pădure…”, iar anumite elemente ale coloanei sonore sunt judicios desemnate să o integreze pe aceasta în muzica acestui “film de dans”.

Este creată astfel o adevărată coloană-sonoră cu o estetică foarte actuală, care este la rândul ei locuită/înlocuită de muzică, care la rândul ei este când dialog (cu acea răsuflare a vocii interioare), când foley, când SFX (în acele crescendo-uri care rezolvă deja în cinema prin stingerea lor bruscă un bun temei pentru cele mai surprinzătoare “cut-uri”) fiind în același timp și (un fel de) muzică. “Casa din pădurea adormită” reprezintă în contextul celorlalte lucrări, o probă de virtuozitate, în contextul în care “joaca de-a Hollywood-ul” în materie de sunet a creatorilor independenți de la noi este încă la început. Nu este nici pe departe o “încordare de mușchi” gratuită, ci un act creator venit din partea unui compozitor care pare că știe unde se află la acest moment și ce este mai important, preocupat de conturarea și continuarea drumului către locul în care dorește să ajungă.

Sub semnătura compozitoarei Irinel Anghel, muzica “Borderline” se află, cum menționam mai sus, la polul opus. Nu

este o coloană sonoră. Se substituie fără echivoc unei voci a personajului care erupe și te aștepți să schimbe chiar mimica acestuia, vrea nu doar să locuiască, ci de-a dreptul să înlocuiască tot. Așadar ar fi câștigătoarea secțiunii "replaced by".

În concluzie, este evident că astfel de proiecte ar trebui să fie mult mai numeroase. Zona de întâlnire a sunetului cu imaginea exercită în continuare o puternică fascinație pentru tinerele generații. Diversitatea tehnică, schimbarea paradigmei în materie de formare profesională în zona creației de imagine și sunet, dezvoltarea deja a sistemelor de transmisie a datelor care face deja posibil ca toată lumea să fie "în direct" cu toată lumea la parametri de imagine și sunet tot mai performante, cred că trebuie să dea un VIBE de optimism!

Perioadele de rătăcire datorate neglijării sistemului și a nivelului de învățământ în general, poate că vor fi surmontate de ideile care vor ști să pună o paranteză - de această dată benefică - obstacolelor încă existente.

SUMMARY

Virgil Oprina
The recent VIBE, the old music of the moving image and... a small case study

We live in times of illusions widely amplified by technology. We experiment a period of time in which we deepen the confusion between what it is given to us and what we actually want. That is why a discussion that starts with discerning a term – so trendy now – is welcome because this is actually only a new and passing way of communication. The VIBE, because this is the term we are talking about, represents only a possible facilitation for a faster agreement over the character of music, in this case, of a particupar music that is meant to be part of a soundtrack. That is why a mindful ear is required for when this word is assigned with other meanings, like a compositional purpose, a shallow verdict over an artistic product or a banner for other meanings of the professional development in the musical composition field.

ESEURI

Investigări şi instigări sonore (I)
Conceptul unui "Jurnal"

Maia Ciobanu

Motto: "Se poate și trebuie să luptăm pentru libertate în multe feluri" (Julio Cortazar)

AND-ul oricărui proiect artistic conține un set de informații de natură estetică (inclusiv date și conexiuni cu specific tehnic, meșteșugăresc), dar și socială, politică, spirituală, emoțională.

Seria ***Jurnalelor*** mele sonore s-a născut din necesitatea clarificării unor mecanisme ale actului componistic, la care se adăugau întrebările privind diferitele variante de organizare a temporalităţii sonore, precum și cele privind triunghiul creator - interpret - public. Primele mele răspunsuri au fost piesele cu titlul ***Nr. 243,16*** alături de cele grupate în ciclul ***Comentarii.***

M-a preocupat de asemenea relația biografie – creație. Optica curentă în care lista simpatiilor şi antipatiilor autorului, afecţiunile şi inevitabilele adversităţi focalizează atenția mi s-a părut întotdeauna o pistă falsă, căci personalitatea unui artist se plăsmuiește dincolo de concretul imediat al datelor biografice. Fascinația publicului față de detaliile vieții marilor personalități a adus succesul biografiilor romanțate tipărite sau filmate. Destăinuirile încurajate de romantismul secolului XIX, expunerea narcisistă a epocii moderne, comentariile celor apropiați – toate acestea au fost considerate izvoare de informație asupra procesului de creație. Bineînțeles că a fi de față nu înseamnă a înțelege, a privi (sau a te privi) nu înseamnă a vedea; de cele mai multe ori documentele rămân refractare sau trimit în direcții greșite.

Unica realitate este Opera, nu comentariile asupra ei (inclusiv cele ale autorului); singurul document biografic valabil al artistului rămâne ansamblul propriilor lucrări. Creaţia se constituie într-un jurnal personal, mai limpede decât orice alte însemnări zilnice. Ea poartă esenţa gîndirii, a afectivităţii, a spiritului şi a tot ceea ce înseamnă adevărul nealterat al personalităţii artistului. Proiecţia decantată a întregii sale experienţe spirituale și emoționale se concretizează în partiturile încărcate cu portative și simboluri sonore. Ele se înşiră asemenea unor notiţe zilnice, marcînd, cu sau fără voia autorului, adevărata sa personalitate şi traiectorie.

De aici, propunerea unei noi arhitecturi sonore, pe care am numit-o ***Jurnal*** și în care idei, fragmente, concepte, climate ale unor muzici anterioare sunt recitite, remodelate şi apoi presărate/topite/integrate în pânza sonoră. Rezultatul e un opus care marchează momentul (numerotat prin anul respectiv) ***Jurnalului*** în cauză.

Compozitorul poate răsfoi paginile unor piese mai vechi, reînviind parfumul emoţiilor, fulgerul ideilor care le-au generat. Reascultarea lor produce însă ceva mai mult decât o simplă reverberaţie, ea provoacă o incursiune în timp, prin care se reevaluează și se reașează ierarhiile interioare. Compozitorul devine astfel receptorul propriei creații și implicit, al propriei biografii.

Diferitele întâmplări, evenimentele fericite, dezastruoase sau absurde vor fi resimţite altfel, filmul lor va căpăta alte dimensiuni. Rezultatul este surprinzător de fiecare dată. La aceiaşi stimuli, la aceleaşi evenimente reacţionăm diferit în varii momente ale existenței noastre; sensibilitatea se împrospătează, întregul capătă alte culori. Prin operă, artistul își poate actualiza și rescrie biografia, își poate redesena imaginea, proiecția de sine.

Cred în timpul pluristratificat și sunt convinsă că însăși existența noastră se desfășoară pe mai multe paliere ale organizării timpului, paliere care comunică și se intersectează conform unei logici rafinate și nu întotdeauna accesibile. Mai mult încă, eu cred că fiecare dintre noi poate observa, provoca sau participa la asemenea ciocniri ale diferitelor traiectorii cronologice; opera artistică, cea muzicală mai cu seamă, face permeabile aceste evenimente spectaculoase și le încarcă cu

semnificație. Există, așa cum explica Eliade, timpul cotidian, există Marele Timp, există o temporalitate organizată omogen, previzibil, precum și o alta în care aleatorul este suveran. Se poate circula într-un timp cu sinapse care pot fi acordate sau deraiate.

Așa cum diferitele sisteme sonore se pot suprapune și pot interacționa, tot astfel se întâmplă cu cele mai variate moduri organizare a temporalității.

Fundamental este însă impactul structurii acesteia asupra gândirii, asupra Sensului. Această aventură care este Muzica descrie probabil cel mai bun drum spre autocunoaștere și Adevăr, spre acel "ceva" dincolo de sunet .

Arhitectura unui ***Jurnal*** propune o strategie elastică, varietatea şi diversitatea realizărilor depinzând de substanţa, de veridicitatea, de **originalitatea abordării, revizualizării, reproiectării** ideilor, emoţiilor, tehnicilor parcurse - de tot ce a generat la un moment dat textul muzical; de intensitatea, de durata și de densitatea amintirilor și a reverberațiilor acestora, de ponderea lor în fluxul noii piese. Prezentul nu poate extrage trecutul din existența sa, dar este important cât și cum se raportează la acesta. Din multiplele instanţializări posibile ale aceluiaşi gând, ***Jurnalul*** oferă doar o posibilă variantă a momentului notat.

Fiecare recitire a unor fragmente din paginile deja scrise iscă o altă imagine, o altă operă care se naște din confruntarea cu momentul prezent, cu selectarea, alegerile, conexiunile memoriei. În fiecare dintre piesele sale, autorul instanţializează o fulgurație a gândului sonor uzitând unul sau mai multe sisteme sonore, organizând timpul într-un anume mod, cu tehnici specifice. Ea, piesa, aparține unui univers virtual din care compozitorul a extras o variantă pe care a aruncat-o în realitatea audibilă.

Ceea ce a realizat atunci, a depins de contextul existenţei sale ca individ, dar şi ca membru al unei societăţi care-şi descoperă şi desemnează propriile probleme, propria evoluţie. Toate acestea amprentează demersul artistic şi diferenţiază momentele raportării la o idee, concept, percepere a realității.

Fiecare **Jurnal** are - inevitabil - o altă miză ideatică, structurală, afectivă.

Aşa au luat naştere ***Simfonia I – JURNAL '88*** pentru orchestră, ***Jurnal '99*** pentru vioară şi mediu electroacustic, ***JURNAL 2008 pentru cvartet de coarde***, ***Das ist nicht ein Streichquartett (Jurnal 2015)*** şi ***JURNAL 2016*** pentru 11 instrumente – diferite din punct de vedere al surselor sonore, al tehnicilor de compoziţie, al mesajului. În fiecare dintre acestea, organizarea temporală este cea care modelează proritar semnificaţia paginilor sonore.

maia ciobanu
iournal
2015 - Elitist Manifesto 2015
2014 - Das ist nicht ein Streichquartett
2013 - Concerto for trombone and orchestra
2012 - Hortus Domini magnum est
2011 - Alter ego Concerto for two violins and orchestra
2010 - Just passing through ...
2010 - Elitist Manifesto 3
2009 - Elitist Manifesto 1
2008 - Nr. 273,16 - Intersections
2008 - Journal 2008 for string quartet
2007 - Trio nr. 273 op.2 "Close contrasts"
2006 - Symphony II ... from Enescu
2004 - Concerto for clarinet and string orchestra
2003 - Excessive piano
2000 - Silence with variations
1999 - Journal '99

Fiecare Jurnal e diferit la nivelul diferiților parametri sonori, la nivelul emoțiilor pe care le sondează; densitatea dramatică, culorile și savoarea vibrațiilor au de fiecare dată o altă dimensiune.

Definitoriu rămâne conceptul temporal. Timbrul, formula instrumentală şi coloristică contribuie la o şi mai specifică diferenţiere, facilitează un anume tip de discurs, de comunicare, de mesaj. Se poate vorbi de inter, pluri sau hipertextualitate, de configurări de tip palimpsest, de utilizarea unor tehnici de transfigurare.

Primul meu ***Jurnal***, vizibil marcat de ambianţa social politică a vremii, este ***Simfonia I Jurnal '88,*** lucrare aparținând celei mai bine adaptate arhitecturi sonore la nivel social - genul simfonic; am folosit structuri-simbol pentru o muzică care purta povara psihică a României anului de dinaintea lui decembrie '89, un an care părea fără soluţie, fără ieşire, fără cer.

Jurnal '99 - una dintre lucrările mele cele mai dramatice - are intenţionalitatea şi dimensiunile unui concert pentru vioară

şi mediu electroacustic - favorizând exprimarea, individualitatea, desfășurarea tensiunilor.

Cel mai discret, mai interiorizat, mai subţire croşetat, mai pretenţios din punct de vedere al interpretării este cu siguranță ***Jurnal 2008 pentru cvartet de coarde*** - formaţie suplă cu tehnici infinit rafinate, cu cele mai subtile unelte care pot modela nuanţele - potrivită pentru a intui, a sugera, a desena fără a atinge.

Țesătura complicată a ***Jurnal*** - ului ***2015*** - subtitlu al lucrării multimedia "***Das ist nicht ein Streichquartett"*** - este deliberat pusă în umbră de subiectul acesteia: receptarea de către public a relației auditiv-vizual versus realitatea acesteia.

Conceptul unui ***Jurnal*** permite o mare adaptabilitate a materiei sonore. Ponderea și densitatea intruziunii vechilor amintiri depind de proiectul autorului. Amintirile plonjează aparent haotic, există însă întotdeauna o selecție a memoriei, a ceea ce este important, revelator în momentul x sau y al Jurnalului în cauză.

Biografia artistului este însă "sub vremi", iar vremurile trec prin schimbări neașteptate.

Gândul compozitorului se înfiripă acum în gulagul "corectitudinii politice", în indiferența unei societăți navigând cu toate pânzele sus spre autodistrugere. Înlocuirea criteriilor și a judecăților de valoare cu falsuri grosolane, inversarea Sensurilor esențiale reproiectează violent existența creatorului și îi schimbă reperele.

Pe fundalul marginalizării artei contemporane, al înlocuirii presei scrise cu mass media internetului, rolul criticului și al muzicologiei s-a estompat, site-urile de socializare egalizând valorile și nonvalorile, anulând orice (auto)cenzură, instaurând restricții și represiuni.

Bâta ideologică a redevenit vizibilă, a redevenit esențială și cinică. Expertiza lui Goebbels nu trebuia pierdută, tehnicile de manipulare puteau fi și au fost extinse conform aceluiași bineverificat principiu: "Spune o minciună de suficient de multe ori și ea va deveni adevăr". Rămâneau doar problemele de organizare și de ajustare a obiectivelor, aducerea la zi a țintelor, adică: "agresivitatea masculină", "supremația albilor", familia tradițională și religia.

Se spune că situațiile – limită dezvăluie caracterul. Sita unor vremuri haotice cerne artiștii rămași, intelectualii dispuși să apere libertatea de a gândi pe cont propriu, de a se exprima cu propria voce. Supraviețuirea lor, supraviețuirea adevăratei Elite este condiția sine qua non a continuității societății umane. Destinul artistului rămâne crucial într-o societate care pare să-și fi pierdut busola, în care rescrierea istoriei a devenit realitate, în care Adevărul este "adaptat" continuu. Creația sa poate fi imediat descifrată sau poate fi închisă într-o sticlă și aruncată în oceanul imprevizibil al timpului pentru ca undeva, cândva, comoara să poată fi regăsită.

SUMMARY

Maia Ciobanu
Sound investigations and instigations (I)
The concept of a „Journal"

The works of an artist reveal essential data of his biography.
His works are notes in a „Journal" that can be browsed, enabling its author to shape his memories and to draw over and over again his own profile. Through his creations the author can update his biography. With each work he is able to restore his mirrored image and to reconstruct the world.
This is how the project of a new sound structure is born, a project called ***Journal*** from which 5 different opus works are issued already. They are different through their artistic metaphor, structure, dramatic density, compositional techniques – concluding a certain moment „x" or „y" in reading a specific ***Journal.*** The time concept is definitive in each one of the Journals and its structure allows a wide flexibility of thought embodied in the sound matter.
It is important for us to understand and cover journals of poets, composers, painters. At this point, the creations of those willing to think and express themselves in a personal matter it is a *sine qua non* condition for surviving and continuity of our society.

ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea

Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (I)

Vasile Vasile

Comparat cu George Călinescu, în ceea ce privește **ampla anvergură culturală** - dublată de o pregătire multilaterală cu proeminenți reprezentanți ai culturii germane a vremii - dar și cu **Titu Maiorescu** pentru spiritul rector, de **direcționare a vieții muzicale românești,** George Breazul plasează cu mult în urmă „originile" culturii noastre muzicale. Dacă pentru Călinescu „epoca veche", a „începuturilor literaturii de ev mediu întârziat" corespunde secolelor XVI – XVII[1], George Breazul este ademenit de acele „străfulgerări de muzică tracă" și are la **dispoziție cultura populară și cea „bisericească străbună"** – cum inspirat a denumit-o - **pe care le cunoaște într-un mod comprehensiv,** ambele „străbătând veacuri de transformări" și alcătuind cu vremea „sufletul muzical al poporului, autentic, caracteristic, mărturie vie și concludentă asupra firii, asupra geniului, asupra aspirațiilor noastre"[2].

Interesant este faptul că cele două monumentale lucrări de istorie a spiritualității românești, nu la fel de cunoscute - *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* citată mai sus - și *Patrium Carmen*[3] - apar în același an – 1941.

În compendiul de istorie a literaturii române, Călinescu va extinde spațiul evoluției acesteia, parcă, dându-și mâna cu George Breazul: „***Civilizația și cultura poporului român sunt străvechi*** și literatura nu-i decât o formă secundară și deloc obligatorie. Condițiile politice au lipsit pentru o cultură de salon și azi încă sforțările constructive sunt culcate la pământ.

Poporul român a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale, cărțile bisericești. Când întâile cronici se iviră, ele atestau o expresie elevată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, proză analitică, dramă). Când o adoptam aduceam un suflet experimentat și două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară, de mulți invidiabilă"[4]. Într-un adevărat consens, Breazul pornise spre cultura muzicală românească de tip occidental, realizând una dintre cele dintâi sinteze asupra tradițiilor populare, orale și a cărților bisericești.

De altfel, cele două lucrări amintite au foarte multe **personaje comune**, printre cele mai semnificative numărându-se: Neagoe Basarab, mitropolitul Dosoftei, Dimitrie Cantemir, Gheorghe Asachi, Anton Pann etc. – adevărați ctitori ai culturii românești.

Dacă Titu Maiorescu „va deveni primul formulator, încă timid, al «specificului național», exultând poezia populară și cerând o limbă cu «adevărat românească»[5], George Breazul a pledat consecvent pentru **cunoașterea și promovarea muzicii românești și pentru instituționalizarea vieții muzicale din țara noastră, componentă a culturii românești și pentru o creație bazată pe bogatele tradiții populare**. Voi contura aceste aspecte în paginile ce urmează, grupându-le pe o tematică presupusă a fi urmărită, măcar imaginar și documentar, chiar de George Breazul.

Personalitate complexă a culturii românești, istoric al muzicii noastre, muzicolog, etnomuzicolog, bizantinolog și istoric al muzicii religioase, critic muzical de direcție - cum l-am prezentat în mai multe studii, limitându-mă a pomeni aici doar pe cel comemorativ[6] și recenta monografie[7] - George Breazul s-a bucurat de **o formație multilaterală** asigurată de studiile în seminariile de la Râmnicu Vâlcea și București, în conservatorul bucureștean, având ca îndrumători pe D. G. Kiriac și I. Popescu – Pasărea, formație încununată de specializarea la Berlin cu **cele mai importante personalități ale etnomuzicologiei și muzicologiei europene ale timpului:** folclor – Max Friedländer; folclor comparat - Eduard Spränger și Erich Moritz von Hornbostel; psihologie muzicală - Carl Stumpf; teoria instrumentelor – Curt Sachs; practica înregistrării fonografice -

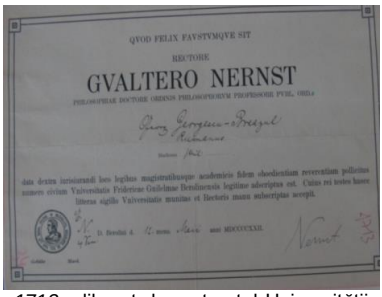
Erich Moritz von Hornbostel și Karl Schaeffer; istoria muzicii – Johannes Wolf, Richard Sternfeld şi Hermann Albert; muzica medievală – Johannes Wolf; istoria notaţiei muzicale şi a muzicii medievale şi muzicologia comparată - Oskar Fleischer; metodica educației muzicale - Georg Schünemann; pedagogie şi filosofia artei – Ferdinand Jakob Schmidt și alții.

Chipul cărturarului cutezător,
scrutând veacurile trecute ale istoriei muzicii românești

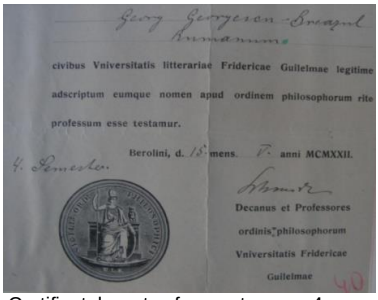
Dintr-o epistolă[8], aflăm că se lansase în elaborarea unui studiul proiectat în colaborare cu Fleischer despre muzica religioasă creștină şi-i cerea fratelui său să-i procure cărţile de specialitate necesare. Discipolul său, Constantin A. Ionescu scria despre eminentul său profesor: „Impresia cea mai profundă asupra lui G. Breazul a exercitat-o în primul rând Carl Stumpf şi numai după aceea elevii săi, care la acea vreme, ilustrau catedre şi discipline noi la Universitatea din Berlin. Numai aşa se explică de ce G. Breazul a studiat nu numai *Tonpsychologie*, ci şi studiile separate apărute în unele numere din *Zeischrift für Physiologie und Psychologie der Sinnesorgane*" şi „însemnările de la sfârşitul studiului lui Stumpf - *Akustische Versuche mit Pepeito Arriola* - care se găsesc în colecţia acestei reviste, existentă în biblioteca G. Breazul"[9].

Pentru cârcotașii care au trâmbițat lipsa de pregătire muzicală a cărturarului stă mărturie un uriaș fond de documente, carnete de frecvență și notițe de la cursurile de la Universitatea din Berlin, reviste și cărți, păstrate în același fond epistolar, din care reiese faptul că instituția nu i-a putut da un certificat ștampilat – cum pretindeau adversarii carierei sale – ci doar „numai unul de frecvenţă"[10], conform uzanțelor timpului,

unul semnat de decanul facultăţii, la 15 mai 1922, în care apare şi precizarea că studentul a fost înscris pentru patru semestre. Conștiincios, Breazul a păstrat inclusiv o parte a programelor de concert din perioada stagiului berlinez.

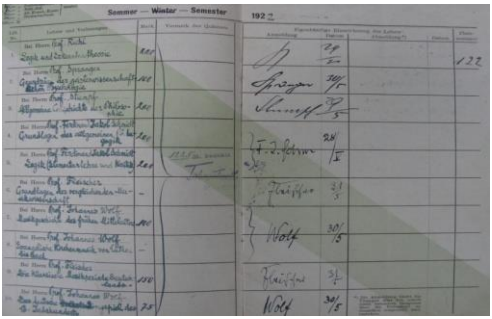


Doc. 1713, eliberat de rectoratul Universității din Berlin, la 12 mai 1922



Certificatul pentru frecventarea a 4 semestre

și actul care atestă frecvența și activitatea la cursuri:



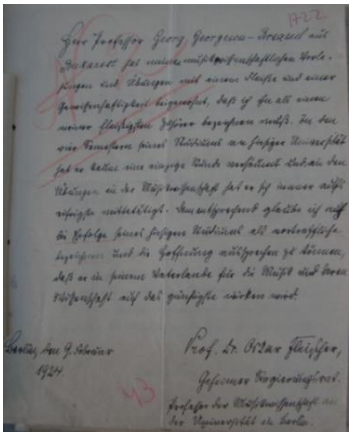
„Iscălituri” ale unor iluştri profesori certificând conştiinciozitatea tânărului student român

Fondul documentar păstrează mai multe caiete de notiţe ale unor discipline parcurse de studentul român, în perioada 1922 – 1924 (notiţe de la cursuri şi seminarii, trimiteri bibliografice, analize de creaţii, toate ilustrând conştiinciozitatea şi setea de cunoaştere a studentului şi de a-și asigura o pregătire solidă, cerută de nevoile reale din țară.

Am ordonat aceste **materiale doveditoare pentru anii de formare a muzicologului**, după cotele cu care sunt înregistrate în biblioteca proprie, donată Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, caiete de notiţe pentru cele mai diverse discipline generale şi de specialitate care se prezintă astfel[11]:

XVI – 1887 - Muzica pentru pian, orgă şi corală – Georg Schünemann;
XVI – 1888 – 1890 - Psihologie acustică - Karl Schaeffer;
XVI – 1889 - Brahms – Max Friedländer;
XVI – 1891 - Weber – Johannes Wolf;
XVI – 1892 - Psihologie muzicală - Karl Stumpf;
XVI – 1893 – Estetica artei - Oscar Fleischer;
XVI – 1894 - Muzica liturgică – Johannes Wolf;
XVI – 1895 – Psihologie socială - profesorul Breysig;
XVI – 1897 - Vergleichende Musikwissenschafft – Erich von Hornbostel;
XVI – 1898 - Musikgeschichte und thre Problemen de Hermann Albert;
XVI – 1899 - Geschichte des musikalischen Stils – Curt Sachs

Aşa cum atesta Oscar Fleischer – care-i semna în februarie 1924, atestatul de frecventare a cursului său - George Breazul „a audiat prelegerile mele despre ştiinţa muzicii şi a luat parte la exerciţii cu o silinţă şi o conştiinciozitate care mă fac să-l consider unul dintre cei mai buni auditori ai mei. **În cele patru semestre ale studiilor sale la universitatea de aici nu a lipsit, cred, la nici o oră şi a participat la exerciţii în modul cel mai riguros**.

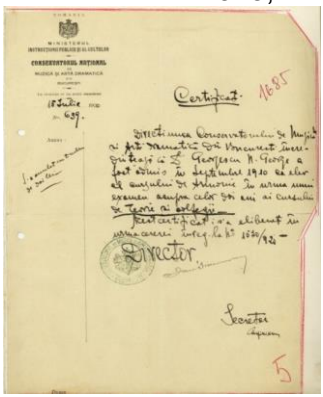


Atestatul lui Oscar Fleischer - *XI - nr. 1722.*

În consecinţă, cred că pot considera admirabile succesele sale în studiul făcut şi îmi pot exprima speranţa că în ţara sa va lucra pentru muzică şi ştiinţa acesteia în felul cel mai favorabil” – *XI - nr. 1722.*

Împotriva celor ce contestau pregătirea profesională a muzicologului soția lui a adăugat între documentele profesorului inclusiv certificatul de la Conservator semnat de Dan

Simonescu (*X - Nr. 1685* eliberat la 15 iulie 1920). și afișul concertului din 1913, în care apărea ca dirijor.

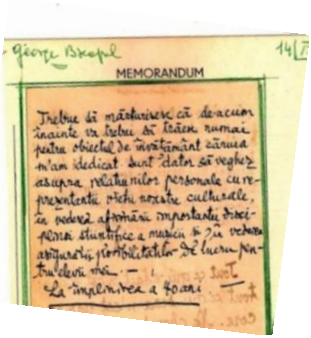


Adeverinţa de absolvire a cursului de *Teorie şi solfegii*

SUB PATRONAGIUL D-LUI C. C. ARI
Cu bine-voitorul concurs al D-lor DEMETRU IONESCU, tenor, elev
Prof. Aurel Eliade și GR. MAGEARI, bariton.
Sub conducerea D-lui G. GEORGESCU-BREAZU, Maestrul Societ
PROGRAM
Flechtenmacher
C. M. v. Weber
Fr. Schubert
P. Mascagni
G. Bizet
R. Schumann
Gh. Ștefănescu
Ilus Cerne
11. G. Donizetti
12. F. Chopin
13. Leo Delibes
14. Al. Filoreanu
15. I. Vidu
16. G. Galinescu
17. Fr. Schubert
Prețul Locurilor: Loc rezervat 4 lei, Stal I 3 lei, Stal II 2 lei, Intrarea Generală lei
GARDEROBA OBLIGATOARE 50 BANI DE PERSOANA

Detaliu al afișului din 7 aprilie 1913

Cel mai elocvent „certificat” mi s-a părut însemnarea făcută „la împlinirea a 40 de ani”, care i-a servit de îndreptar toată viața: „Trebuie să mărturisesc că de acum înainte va trebui să trăiesc numai pentru obiectul de învățământ căruia m-am dedicat, sunt dator să veghez asupra relațiunilor personale cu reprezentanții vieții noastre culturale, în vederea afirmării importanței disciplinei științifice a muzicii și în vederea asigurării posibilităților de lucru pentru elevii mei”.


MEMORANDUM
Trebue să mărturisesc că de acum
înainte va trebui să trăesc numai
pentru obiectul de învățământ căruia
m'am dedicat sunt dator să veghez
asupra relațiunilor personale cu re-
prezentanții vieții noastre culturale,
în vederea afirmării importanței disci-
plinei științifice a muzicii și în vederea
asigurării posibilităților de lucru pen-
tru elevii mei. —
La împlinirea a 40 ani —

Fișă necotată din fondul *Breazul*

Câtă dreptate avea văduva savantului, Georgeta Breazul, afirmând, la predarea preţiosului tezaur către Uniunea Compozitorului, scriind preşedintelui Ion Dumitrescu: „primind în dar miile de documente adunate cu atâta trudă şi dragoste de

profesorul George Breazul, aţi primit în dar nu un număr de volume, ci chiar sufletul lui”[12].

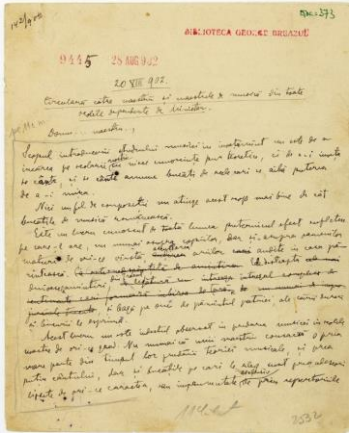
De altfel, se poate vorbi în cazul lui George Breazul de **un adevărat cult al documentului,** a cărui valoare cercetătorul avid de cunoaștere știe s-o prețuiască, pe care-l achiziționează, îl tezaurizează, îl studiază, îl compară și-l apreciază situându-l în contextul în care a apărut, ca element definitoriu pentru aspectul urmărit.

Fondator al *Arhivei Fonogramice a Ministerului Instrucțiunii Cultelor și Artelor* (1927), al colecției de muzicologie *Melos,* al disciplinei *Enciclopedia şi pedagogia muzicii*, șef al catedrei de *Istoria muzicii* – de la Conservatorul din București - **membru al *Societății Academice Române* din Berlin,** chiar de la poposirea sa pe pământul german – 1922 și al unor **foruri de specialitate europene**, printre care merită amintite: *Gesellschaft der Musikforschung* din Berlin - 1925; *Deutsche Musikgesellschaft* din Leipzig – 1927; *International Musicological Society* din Basel – 1928; *Societatea Internațională de Educație Muzicală* din Praga – 1936; *Societé Française de Musicologie* din Paris - 1938, membru al subsecţiei de istoria muzicii din*Instituto Nazionale di Studi sul Rinascimento* din Florența – cum îl anunța Giovanni Papini, la 10 septembrie 1942 - membru corespondent al Institutului *Max Reger* din Bonn - 1947, al *Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker- Briefe Archiv* din Berlin - 1958, distins de trei ori cu premiul Academiei Române – unul în baza referatului lui George Enescu – **George Breazul își va înscrie numele în marile enciclopedii europene,** în unele semnând chiar materiale despre muzicieni români: *Encyclopédie de la Musique – Fasquelle* – 1958 și 1961*; Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – 1952, 1958, 1960, 1961, 1962, 1973, 1989; *Riemann Musik – Lexicon* – 1959, 1972*, Encyclopedia dello Spettacolo* – 1954; *Bolşaia Sovetskaia Enţiklopedia*, 1953, 1966 etc. și pe supracopertele unor prestigioase lucrări monografice (*Gavriil Musicescu*[13]*, D. G. Kiriac*[14]) și a fost cel mai avizat și mai autoritar critic muzical al vremii, autor de memorabile documente curriculare și manuale școlare apreciate în țară și în străinătate ș. a.

El este în același timp colecționarul unui impresionant fond de carte, din care își va extrage datele unor materiale,

studii și cărți ce se găsesc în ceea ce Viorel Cosma numea, cu îndreptățire, „***cea mai mare bibliotecă muzicală particulară din țară”***[15]. Considerând biblioteca proprie o concretizare a pledoariei sale din tinereţe pentru o asemenea instituţie naţională[16] – o „realizare a lui incomparabilă – dar şi cea mai puţin cunoscută”, discipolul său, Gheorghe Ciobanu, scrie: „George Breazul s-a hotărât să creeze el o asemenea bibliotecă”, strângând „în decursul vieţii sale un număr nebănuit de mare de carte de specialitate muzicală, privind: istoria muzicii, pedagogia, bizantinologia, teoria muzicii, organologia, psihologia şi estetica muzicală, lexicologia, acustica muzicală etc.”[17].

Se impune a fi amintit în continuare impresionantul fond de carte veche, carte rară, reviste, manuscrise, partituri, facsimile, programe de sală, fotocopii, scrisori etc., ce urmează a fi detaliate în continuare. Pentru multe domenii investigate a obţinut chiar şi **documente originale,** cum ar fi cele care se referă la activitatea Conservatorului din Bucureşti. din ultimele decenii ale secolului al XIX – lea, sau cele referitoare la activitatea directorului Conservatorului din Iaşi, Gavriil Musicescu, pentru care a deţinut chiar documente inedite, cum este şi ciorna scrisorii lui Spiru Haret, adresată profesorilor de muzică din ţară, pentru trecerea la învăţarea de către elevi a unor exemple din cultura muzicală românească (*XI – 373*).

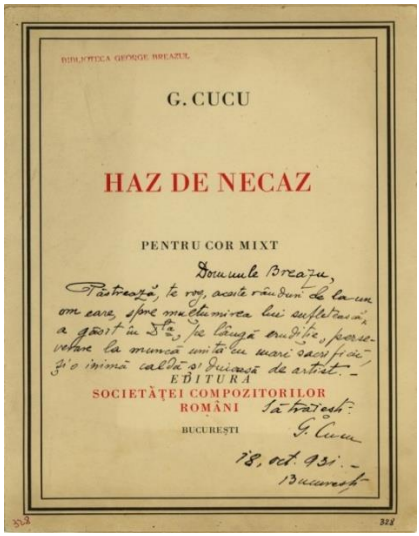


Ciorna circularei ministrului Spiru Haret privind educația muzicală – *Doc. 373*

Corespondenţa lui Gavriil Musicescu cu Rubinstein poate oferi detalii importante referitoare atât la muzicianul ieșean cât și la relațiile muzicale româno – ruse.

Unele detalii din cărțile fondului contribuie la alcătuirea unei posibile liste ce atestă **proveniența lor**. Printre exemplele semnificative pot fi amintite mai multe materiale, manuscrise ale unor muzicieni, colecționate de la cunoscători, unii neștiuți de noi, dar și altele având și dedicații pe cărți și manuscrise etc.[18]

Unele documente ale **fondului *George Breazul* au fost donate chiar de autori**, sau de unii posesori de prețioase materiale documentare, cum ar fi Teodor și Gheorghe Burada (unele dăruite de urmașii acestora), sau achiziționate de cărturar. În fruntea listei trebuie așezat corul *Haz de necaz*, dăruit de autor, Gheorghe Cucu, cu o dedicație ce vorbește de la sine: „de la un om care, spre mulțumirea lui sufletească, a găsit în D-ta, pe lângă erudiție, perseverarea la muncă, unită cu mari sacrificii și o inimă caldă și duioasă de artist”. Grăitoare apreciere!


BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL

G. CUCU

HAZ DE NECAZ

PENTRU COR MIXT

Domnule Breazu,
Păstrează, te rog, acest rând de la un om care, spre mulțumirea lui sufletească, a găsit în D-ta, pe lângă erudiție, perseverare la muncă unită cu mari sacrificii și o inimă caldă și duioasă de artist. –

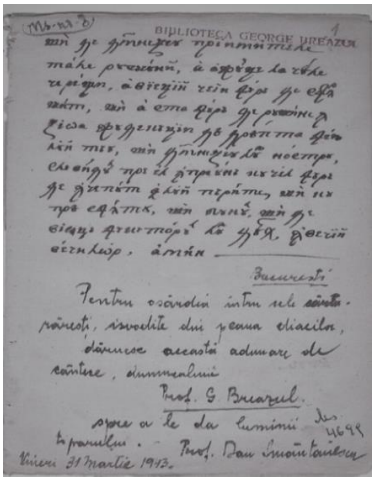
EDITURA
SOCIETĂȚEI COMPOZITORILOR ROMÂNI
BUCUREȘTI

Cu prețuire
G. Cucu
18, oct. 931. –
București

328

Dedicația lui G. Cucu pentru G. Breazul, ilustrând prețuirea reciprocă – *VI - 328*

„Pentru osârdia întru cele cărturărești, izvodite din peana diacilor, dăruiesc această adunare de cântece domnului Prof. G. Breazul spre a le da luminii tiparului” - nota prof. Dan Smântânescu, Vineri, 31 Martie 1943, pe prima filă a *Ms. 4699.*

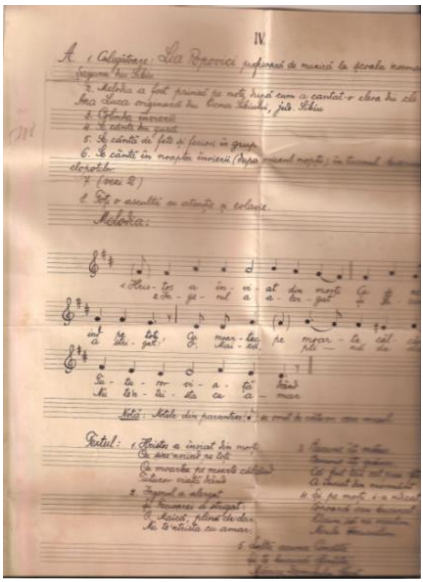


Dedicația lui Dan Smântânescu - *Doc. 4699*

Ms. 696 – a fost primit de I. Popescu Pasărea, de la Ion Bunescu și dăruit „iubitului meu elev, G. Breazul, 1934”, căpătând într-unul din primele inventare, nr. 12 GB. Pe fila 54^{v} apare însemnarea: „Această cărticică iaste foarte mângâietoare a inimii și bine veselitoare 1852”. În culegere a fost inclus „cântecul de pribegie” a mitropolitului moldovean, Veniamin Costache, izgonit din scaunul arhieresc, piesă considerată unul dintre primele cântece patriotice românești

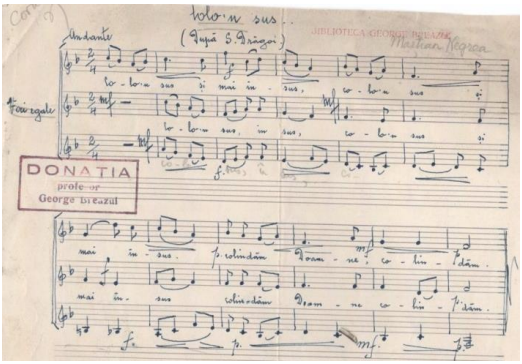
Cântecul lui Veniamin Costache –
Dintr-a patriei dulci sânuri – Ms. 696 Breazul;

Printre alte exemple ar putea fi citată donația făcută profesorului de Lia Popovici, fiica preotului muzician Timotei Popovici – *Colinda Învierii* –



Fișa transmisă de Lia Popovici lui George Breazul cuprinzând Colinda Învierii - *Hristos a înviat*

cele dăruite de Mihail Bârcă, de la Bălți, de Marțian Negrea, de I. Popescu – Pasărea și de mulți dintre elevii și colegii săi, care știau preocupările profesorului și prețuirea sa nedezmințită pentru asemenea valori. Pe verso-ul celui de-al doilea registru de inventar al fondului *George Breazul* este lipită o notă ce explică proveniența unora dintre materiale: „multe dintre cărțile și manuscrisele" lui Gheorghe Ionescu, maestru de muzică din București, pe la anul 1900, sunt „cumpărate de la Pantelimon Chirculescu, fiul lui Petrache, de la care am cumpărat și tipografia de psaltichie pentru *Scrisul românesc* din Craiova".

Am integrat în monografia lui Marțian Negrea - aflată sun tipar - trei dintre partiturile manuscrise ale compozitorului păstrate în arhiva *Breazul*: *Pe drumul de la Cepari* – VIII – 2853, *Doina haiducească* și colinda *Colo-n sus* – VIII – 2854.

Ms VIII – 2854 – prelucrare colindei lui Sabin Drăgoi – *Colo-n sus* – de Marțian Negrea

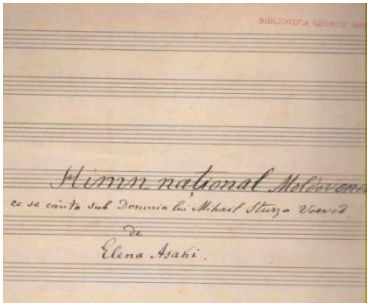
Asemenea materiale documentare vor constitui baza viitoarelor achiziţii, o parte a cărţilor vechi provenind din unele donaţii făcute de cei care ştiau pasiunea cărturarului pentru cartea veche. Aşa se explică dubletele, chiar tripletele şi cvadrupletele unor lucrări, dar şi larga deschidere spre fenomene complexe istorice, culturale, etnomuzicologice, bizantinologice, de didactică muzicală etc. Ele ajută la stabilirea reperelor orientării culturale multilaterale a poliedricului profesor.

În biblioteca muzicologului e înregistrată cu *nr. 4766* din registrul – *XI* „meditația compusă de **A. G. Asaki (...)** ***Privigherea ostașului moldovan,*** la prilejul sărbării date Prea Înălțatului Domn Mihail G. Sturza Vv. de corposul ofițerilor”, tipărită în Institutul *Albinei*.

ПРІВІГЕРЪ
ОСТАШУЛУЙ МОЛДОВАН,
Ла прилежна сърбърій дате
ПРЕ ДЪЛЦАТЪЛЪЙ ДОМН МІХАІЛ Г. СТЪРЗА В.В.
ДЕ КОРПОСУЛ ОФІЦЕРІЛОР.
МЕДІТАЦІЕ.
КОМПУСЪ ДЕ А. Г. АСАКІ.
Еші 1837,
Ла Інституціа Албінеі.

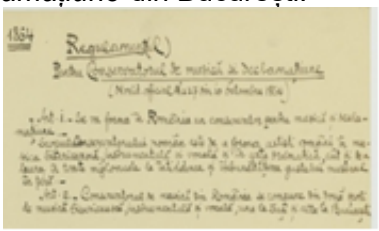
Privigherea ostașului moldovan de G, Asaki – *XI - 4766*

Dintre cele dintâi lucrări muzicale datorate **Elenei Asachi,** reflectând contribuția ei la cristalizarea primelor forme de „muzică națională” ce au însoțit piesele de teatru ale soțului ei, Gheorghe Asachi, au ajuns în biblioteca lui George Breazul trei importante documente (*IX - nr. 4708 – 4710)*, pe baza cărora pot fi extinse considerațiile referitoare la primele forme de teatru cu muzică în limba română și cu subiecte românești, problemă anticipată într-un mic studiu publicat la Iași, în 2011[19]. Cele trei manuscrise cuprind *Himnul național moldovenesc ce se cântă sub domnia lui Mihail Sturza Voievod*.



Ms. 4708 - Breazul –
Himn național moldovenesc al Elenei Asachi

Cuvenita apreciere acordă muzicologul *Gramaticii muzicii vocale pentru clasul filarmonic* a lui **Alexandru Petrino,** tipărită la Iași, în 1850 (*III - 4143*) precum și statutelor *Societății Filarmonice Române*, ori *Regulamentului pentru Conservatorul de muzică și declamațiune* din București.



Fişă cuprinzând extrase din *Regulamentul Conservatorului de Muzică şi Declamaţiune*

Lista unor **lucrări de teoria muzicii bizantine** poate continua cu repetatele ediții ale lucrării lui **I. Popescu – Pasărea** – *Principii de muzică bisericească,*

Absolvenţi și profesori ai Academiei de Muzică Religioasă – iunie 1938 –
Fotografii – nr. 1058 - printre ei:
Ion Popescu – Pasărea și George Breazul
– primul din stânga din rândul al doilea

cu *Cursul de muzică orientală*, al lui **Nicolae Severeanu,** tipărit în 1900 și cu *Colecțiunea de cântece naționale,* 1904 și 1897, unele cu siguranță provenind chiar de la autor. Cu fostul său profesor va deveni coleg la Academia de Muzică religioasă.

Pentru a ajunge în posesia unora dintre valoroasele materiale - mai ales cele vechi – muzicologul utilizează diverse modalități, corespondența sa reflectând perseverența „căutătorului de comori" muzicale. În iarna anului 1956 se adresează tânărului student la Leningrad – la acea vreme - **Octavian Lazăr Cosma,** spre a-l ajuta pentru procurarea colecției de melodii populare a lui **Fr. Rouschitski.** Din epistola înregistrată în catalogul scrisorilor la *nr. 116*, deducem că George Breazul a căutat el însuși, când a fost la Leningrad, culegerea lui François Rouschitzki. Scrisoarea îi semnalează faptul că în revista *Le Monde Musical* din 30 iunie 1930 și noiembrie 1931 M. Vessereau scrisese despre Enescu și *Marea Enciclopedie Sovietică* avea nevoie de aceste materiale; tânărul student leningrădean cerându-i lui George Breazul să-i găsească și să-i trimită copii ale acestora, ceea ce ar constitui „un nobil gest culturii noastre naționale, care are tot interesul să fie cât mai bine reprezentată în Enciclopedie!".

La 8 februarie 1956, tânărul student român îl anunță pe Breazul că a găsit niște scrisori ale lui Rouschitzki către generalul Kisseleff, (din anu1842 - 4 scrisori și din 1845 – o

epistolă - *XVII - nr. 117*). În 14 mai 1958 (*XVII – 1541*), expeditorul scria că i-au fost trimise copia culegerii și 6 scrisori, considerând că „este foarte straniu că ați ajuns în posesia doar a scrisorilor.

Înclin să cred că cineva de la Uniunea Compozitorilor și l-a oprit pe Roujitzski". Ar putea fi scrisorile fotocopii intrate în fondul *George Breazul* (*XVII: nr. 178 – 190* și XV – 307 - 321), datate 1842 – 1845, copii înregistrate ca provenind de la Arhiva Centrală de Stat a URSS, din Leningrad, inițial intrând în dosarul 36, desființat ulterior, ceea ce îngreunează găsirea lor. Oricum o cercetare a lor se impune, corelarea conținutului oferind șansa unor noi detalii despre importanta culegere de melodii românești și a completării celor formulate de Octavian Lazăr Cosma în *Hronicul* său[20].

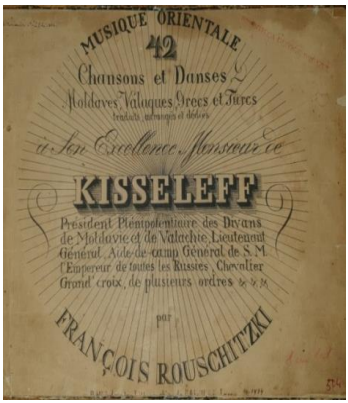
Octavian Lazăr Cosma i-a descris într-una din scrisori eforturile făcute pentru a intra în posesia partiturii operei enesciene *Oedip*, partitură care există în fondul lui George Breazul. O fi ajuns în biblioteca lui George Breazul după eforturile celui dintâi pentru procurarea partiturii? Din epistola datată 14 mai 1958 (*XVII – 1541*), în care-i comunica lui Breazul trimiterea copiei culegerii lui Roujitzski, pe care profesorul nu o primise, aflăm că ar putea fi vorba despre „repetarea istoriei *Oedipului* D-voastră, care v-a «dispărut» în redacția revistei *Muzica*".

Asemenea derute au apărut și în cazul partiturii originale a *Oratoriului de Paști* a lui Paul Constantinescu – considerată distrusă de autor – dar ea a stat peste o jumătate de secol fără să se știe de existența ei, în fondul Paul Constantinescu din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (*nr. 540*), element detaliat în prezentarea recentei cărți a dirijorului Corului Patriarhiei Române, Stelian Ionașcu, cel care supune unei atente analize comparative varianta din 1941 – 1943, de care autorul se dezisese - și cea din 1948[21].

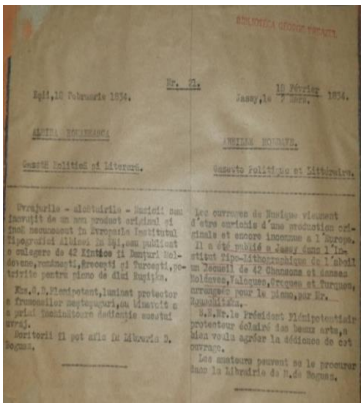
Insistența studentului leningrădean se soldează cu descoperirea culegerii căutate și îi trimite profesorului bucureștean o fișă cu titlurile celor *42 Chansons et Danses*, litografiate la Iași, de *Albina*, care sunt în realitate 40, cum i se semnalează de către expeditor.

Un exemplar al culegerii lui Roujitzski a ajuns în biblioteca lui Breazul[22], dar provenind din fondul familiei Burada,

împreună cu extrasul din *Albina Românească*, Eșii, 18 Februarie, nr. 21, în formă bilingvă: română și franceză. Considerată „*gazetă politică și literară”*, *Albina românească* precizează: „Uvrajurile – alcătuirile – muzicii s-au înavuțit de un nou product original și încă necunoscut în Evropa: La Institutul Tipografiei *Albinei* în Eși s-a publicat o culegere de *42 Cântece și Danțuri moldovene, românești, grecești și turcești*, potrivite pentru piano de d-lui Rușița”, pus în vânzare în librăria Bogusz.



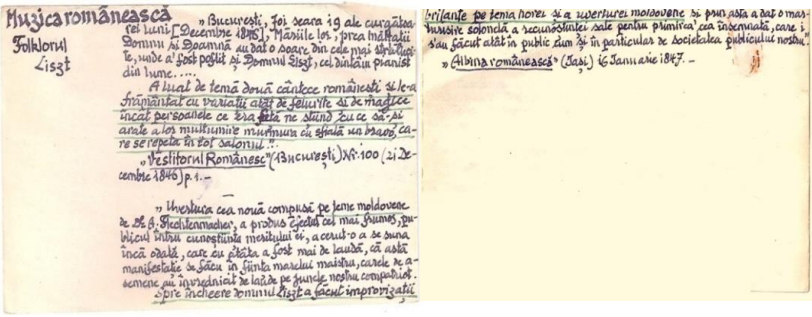
François Rouschitzki – *42 Chansons - et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs*...



Albina Românească, Eșii, 18 Februarie, nr. 21
Registrul *Muzica (Partituri)* – VI - cota 504

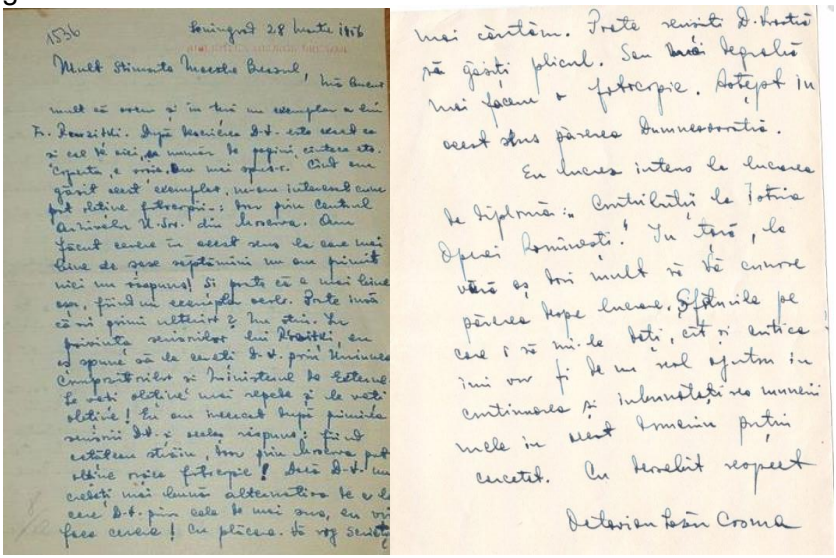
Se face precizarea că dedicatarul „a(u) binevoit a primi închinătoarea dedicație acestui uvraj”. Este un alt exemplar cunoscut al lucrării, alături de cel de la Arhivele Centrale ale Statului din Leningrad, *Fond 958 I,* nr. 851 - căutat de George Breazul și Octavian Lazăr Cosma și prezentat de acesta din urmă[23].

Din scrisoarea datată 28 martie 1956 aflăm date despre opera lui A. Rubinstein – *Sulamith* – dedicată reginei Elisabeta și având intonații românești. Expeditorul crede că ar trebui cercetate detaliile relațiilor compozitorului rus - născut la Ofatinți, în Transnistria - cu regina României, cea care îl felicita pe muzicianul rus, în 1889, la împlinirea a 50 de ani de activitate, mai ales că s-ar putea găsi și posibile legături „între Liszt, Rubinstein și cântecele noastre populare”, căutate și de Breazul, cum o confirmă anumite fișe ale muzicologului.



Fișa 549[r-v] – alcătuită de Breazul – *Liszt și muzica românească*

În 1936 Octavian Beu publicase *Rapsodia română* a marelui compozitor romantic. Scrisoarea amintită relevă obârșiile *Hronicului muzicii românești* – cursul de *Istoria muzicii românești,* promis de Breazul profesoarei Alexandrova. „În privința unor studii din partea mea a muzicii noastre (…) eu mă gândesc de mult”.



File din scrisorile lui Octavian Lazăr Cosma
adresate lui George Breazul – *XVII – 1536* și *1542*

Bogata corespondență dintre cei doi reprezentanți ai istoriei muzicii românești, unul aflat la amurgul activității, celălalt

la debutul ei - zece epistole, extinse pe spațiul a cinci ani,1955 – 1959 (*XVII*: *116, 117, 1535, 1536, 1537, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542)* - poate fi considerată un prim pas în realizarea unei prelungiri necesare investigării vastului teritoriu spiritual național risipit în cele mai diverse fonduri de cărți, manuscrise și documente de epocă, din țară și din străinătate și ilustrează „investițiile" muzicologului pentru a ajunge la documente prețioase pentru istoria culturii noastre.

O altă linie de continuitate poate fi considerată cea cu Teodor Burada, din biblioteca familiei muzicologului ieșean provenind culegerea din 1834 citată, în care apar unele precizări, în cerneală sau în creion, în special titluri scrise inițial cu litere chirilice. Documentul citat anterior cuprinzând partitura litografiată a culegerii lui Rouschitski a, aparținut lui Gheorghe Burada (autor al unui *Himn național – IX – 4720* și a unei uverturi naționale pentru pian și vioară, 1852: *IX - 4725*), cum se precizează pe prima filă, înaintea cântecului moldovenesc *Dorul tău mă prăpădește*. În culegere își fac loc unele melodii prezente și în antologii următoare ori din aceeași vreme: *Supt o culme de cetate, Diucă, diucă, pui de curcă, Mă sfârșesc, amar mă doare, Soarta mea ticăloasă, Cântecul lui Bujor tâlhar, Dacă strig cine mă aude, Toată lumea cu noroc, Când gândeam că trăiesc bine, Haideți, frați, să trăim bine, Arde-mă, frige-mă, Elenuță de la Peatra* etc. (cele din urmă sunt menționate în culegere doar cu titlul *chanson* sau *danse valaque* ori *moldave*, unele dintre titlurile citate fiind menționate ulterior în creion). Melodiile nu sunt însoțite de texte. Muzicologul Octavian Lazăr Cosma îi comunica lui George Breazul la 8 februarie 1956, neconcordanța dintre titlurile și conținutul culegerii, scriindu-i în anexa epistolei (*XVII* – nr. *117*) că în realitate sunt 40 și nu 42 de melodii, numerotate 1 – 27 și continuate cu repetarea numerelor 1 – 13. În analiza culegerii muzicologul va detalia în 1975 și proveniența etnică a melodiilor: 36 românești + 2 grecești și 2 turcești și încadrarea celor românești în specii folclorice: 24 cântece și 12 dansuri[24]. La 1 iunie 1956 studentul leningrădean îi cerea profesorului bucureștean „ajutorul Dv. atât de abundent celor tineri", pentru procurarea unor partituri de operă ce vor face obiectul monografiei operei românești ce va fi tipărită în 1962[25]. În fondul profesorului Breazul a ajuns analiza

operei *Năpastei* lui Sabin Drăgoi, realizată în 1954, de Octavian Lazăr Cosma (70 de pagini dactilografiate) – *XI – 123*.

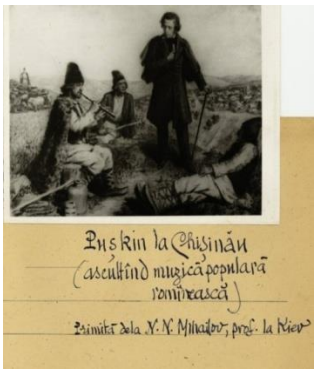
Am extins spațiul pentru detalierea **modalităților diferite prin care George Breazul își procura anumite materiale originale,** deoarece el (spațiul) reflectă marile eforturi făcute de cel ce-și baza scrisul pe documente primare – pe de o parte – dar și conturarea unei posibile continuități în abordarea istoriei muzicii românești: Teodor Burada - George Breazul – Octavian Lazăr Cosma. Cel de-al treilea aprecia, la centenarul nașterii celui secund că Breazul „a ilustrat cu pregnanță stindardul gândirii muzicale românești, croind o brazdă adâncă în ogorul fertil al preocupărilor muzicologice contemporane, moștenirea sa bogată iradiază strălucitoare raze care ne stimulează și orientează demersurile pentru elucidarea punctelor necunoscute ale trecutului nostru muzical, purtate într-o spirală în a cărui moștenire și-a adus un neprețuit aport”[26].

Călătoria de studii, la Leningrad, Moscova și Kiev, îi prilejuise lui George Breazul descoperirea unor **legături ale poetului rus Pușkin cu folclorul românesc din Basarabia** și îi cere rezultatele cercetării sale pe această temă, cercetătorului Bogaci din Chișinău. La Moscova găsise melodii „românești întrebuințate de Verestovski (un contemporan al lui Glinka) în opera sa *Gromovoi*: „ am găsit manuscrisul partiturii în care sunt prelucrate aceste melodii și aștept să-mi sosească de la Leningrad fotocopia acestui prețios manuscris”[27]. Fondul George Breazul păstrează cu prețuirea cuvenită fotocopia dansului valah din opera amintită a compozitorului rus, *Gromovoi – Trăznetul – XV – 150* și XV: 122 – 141 și banda magnetică a dansului valah – XV - 748. O variantă tipărită la Moscova, în 1950, cu varianta prelucrată pentru pian de A(lfred) A(lessandrescu) a dansului din opera *Trăznetul: VI – 484 și 485*;

Aflăm din aceeași scrisoare că George Breazul intenționa **realizarea unui studiu despre Anton Pann** și îi trimite destinatarului scrisorii, de la Chișinău, melodia *Căruța poștii*, promițându-i cântecul *Pom, pom, pom* – „povestea unui gângav despre zavera de la 1821”, publicat de Anton Pann în culegerea *Poezii populare* din 1846. Îi cere, în schimb, destinatarului din **Chișinău date despre Gavriil Musicescu**

(ceruse asemenea date și de la studentul leningrădean menționat), care se pare că se numea Vocul sau Voculovici, deoarece „am sarcina din partea Editurii de Stat să public într-o ediție completă lucrările lui Musicescu”, ceea ce știm că s-a împlinit, în 1958[28]. La acea vreme, muzicologul era nevoit să se supună restricțiilor ateiste, integrând doar o mică parte din creația religioasă a muzicianului moldovean – nici în monografia consacrată muzicianului ieșean, citată mai sus, nu și-a putut extinde considerațiile asupra acestui tip de creație, reprezentativă pentru dirijorului corului Mitropoliei din Iași – ceea ce obligă cercetarea actuală pentru abordarea integrală a creației sale.

Scrisoarea lui Bogaci, nedatată și scrisă cu litere chirilice (*XVII - nr. 119*), îi confirmă legăturile lui Pușkin cu folclorul românesc, citând cântecul *Păsăruică mică*, consemnând 15 teme moldovenești „care l-au preocupat pe Pușkin”. Prin legăturile colegiale, a obţinut de la profesorul N. N. Mihailov de la Kiev o copie a unei preţioase fotografii reprezentând pe celebrul poet rus, **A. S. Puşkin, ascultând muzică populară românească**.

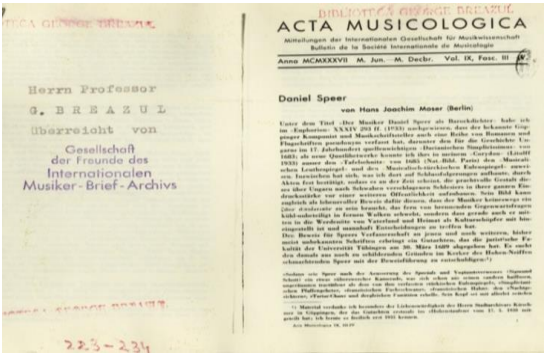


Puşkin, ascultând muzică populară românească - *XV – nr. 150*

Interesul lui George Breazul pentru folclorul din Basarabia era mai vechi. În fondul său a fost inclusă culegerea lui Vasile Alecsandri – *Cântece din Basarabia – I – 170*. În iarna anului 1929 propunea Ministerului Cultelor şi Artelor cercetarea trecutului vieţii muzicale basarabene, poetul Ion Minulescu mulţumindu-i la 26 februarie 1929 şi cerându-i să pună la dispoziţie „datele necesare relative la trecutul şi activitatea

desfăşurată de Conservatorul din Chişinău" - *XI – 1779.* În numărul din 6 martie 1929, ziarul lui Scarlat Froda, *Rampa,* atestă faptul că muzicologul a început activitatea de documentare pentru viaţa culturală şi muzicală de peste Prut, apreciind că Basarabia este „cea mai muzicală provincie a ţării"[29].

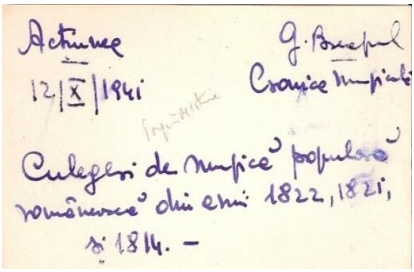
Parcurgerea bogatei corespondenţe a cărturarului Breazul (bogată şi din punctul de vedere al numărului impresionant de epistole trimise şi primite, dar şi al destinatarilor şi expeditorilor) relevă **puternica sa ancorare în problemele cruciale ale vremii,** larga sa deschidere spre alte culturi şi apelul la persoanele cele mai avizate pentru a obţine informaţiile şi documentele necesare unei solide documentări, pe cât posibil, pe documente primare. Sunt ilustrative din acest punct de vedere scrisorile de la şi către Romeo Ghircoiașiu, Ferenz Laszlo - Cluj, sau Rodica Anghel de la Iaşi și mulți alți cercetători. De la Rodica Anghel, de la Arhivele Statului din Iași a primit trei rânduri de fișe referitoare la Rouschitzki: 14 fișe – *XI – 235,* alte 36 fișe - *XI – 236* și 6 foi informative - *XI – 237*. Eforturi similare a depus muzicologul pentru a primi din Occident, de la Berlin, revistele *Allgemeine Musikalische Zeitung*, cuprinzând melodii populare românești din Moldova şi din Ardeal, publicate în 1814, 1821, 1822. Prin intermediul profesorului berlinez, Hans Joachim Moser, îşi procură importantul său studiu despre **Daniel Speer**, apărut în 1937 şi pus la dispoziţia cercetării muzicologice româneşti – *XV – 223 - 234*.


Herrn Professor
G. BREAZUL
überreicht von
Gesellschaft
der Freunde des
Internationalen
Musiker-Brief-Archivs
223-234
ACTA MUSICOLOGICA
Anno MCMXXXVII M. Jun. - M. Decbr. Vol. IX, Fasc. III
Daniel Speer
von Hans Joachim Moser (Berlin)

Primele pagini ale studiului despre Daniel Speer, de Hans Joachim Moser – *XV – 223 - 234*

Printre achizițiile bibliotecii sale se numără o culegere de dansuri culese de Teodor T. Burada din Basarabia: *Chindia, Arcanaua, Șarampoiul, Usturoiul, Strujitura, Skopianca, Bulgărească, Armănească* („auzită în Macedonia") etc. – *VI – 4750* (36 file) - și o culegere de cântece din Macedonia - *IX – 4749.* Filele muzicologului ieșean amintesc de lucrările lui Sulzer și Herfner.

Achiziția studiului despre Daniel Speer sporește lista modalităților de procurare a materialelor care au în vedere muzica românească, practicate de Breazul, fiind dublat și de un film al documentului. În 1941 etnomuzicologul român publică datele despre melodiile populare din cei trei ai revistei germane, păstrând și fișa articolului.


Actumee
12|X|1941
G. Breazul
Culegeri de melodice populare românești din anii: 1822, 1821, și 1814. –

Fișa articolului despre folclorul românesc din culegerile germane alcătuită de Georgeta Breazul

Aflând din studiul lui Walter Salmen despre existența în 1399 a unui „muzicant român care ar fi fost identificat pe pământ german", îi cere autorului, la 8 decembrie 1957, sursele constatării, documentația și bibliografia – *XVII – 998.*

Și figura bardului bucovinean, născut la Șipotele Sucevei, a intrat în preocupările lui George Breazul. O bună parte a creației autorului *Tricolorului* (partituri tipărite – rarități bibliofile - copii după unele manuscrise, articole despre muzician, mărturii ale celor care i-au cunoscut activitatea, dominată de cel mai pur patriotism - Leca Morariu, Ioan Vicoveanu, Liviu Rusu ș. a.) - păstrându-se în fondul de carte și documente lăsate moștenire generațiilor viitoare, date despre ele fiind integrate în **catalogul creației lui Ciprian Porumbescu,** publicat recent[30].

Cred că dacă ar fi fost în viață George Breazu nu ar fi acceptat și ar fi sancționat drastic propunerea de a vădui Conservatorul din București de numele muzicianului simbol al

Unirii și unității spirituale românești, oglindă a muzicii românești a vremii sale, instituția „devenind" între timp Universitatea Națională (Anonimă) de Muzică. Oricum, trebuie subliniat interesul lui Breazul pentru documentele provenind de la Ciprian Porumbescu sau despre el, în biblioteca aflându-se în prezent aproape o sută de asemenea materiale, printre ele găsindu-se și pagini din corespondența cu cei preocupați de personalitatea și activitatea bardului de la Stupca.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Călinescu, G. - *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941;
2 - Breazul, George – *Muzica românească* - Articol pentru un *Lexicon*, 1959; publicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. I, Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, București, Ed. muzicală, 1966, p. 85;
3 - Breazul, G. – *Patrium Carmen* Contribuții la studiul muzicii românești, Craiova, Scrisul Românesc, (1941);
4 - Călinescu, G., *Istoria literaturii române compendiu,* Buc., Ed. pentru Lit., 1968, p. 15;
5 - *Idem,* p. 145;
6 - Vasile, Vasile - *George Breazul la semicentenarul trecerii sale în eternitate;* în: *Muzica,* Serie nouă, An XXIII, București, Nr. 1/2012, pp. 142 – 182;
7 - Vasile, Vasile **-** *George Breazul – ctitoriile sale culturale*, București, Editura muzicală, 2017;
8 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, pp. 27 - 28.
9 - Ionescu, Constantin A., *Istoria psihologiei muzicale*, Buc., Ed. Muz., 1982, p. 348;
10 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, p. 57.
11 – Pentru a nu supraîncărca prezentul demers și a nu repeta conținutul celor 17 registre de inventar al fondului de cărți și documente, ofer doar câteva repere de identificare a documentelor citate, utilizând trimiterile ce respectă numărul registrelor prezentate mai jos - folosind pentru ele numărul scris cu cifre latine - și numărul documentului – cu cifre arabe;
12 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. III, Editura muzicală, 1997, p. 242;
13 – Breazul, George – *Gavriil Musicescu,* schiţă monografică, Buc., Ed. Muz., 1962;
14 - Breazul, George, *D. G. Kiriac,* Ed. îngrijită de Titus Moisescu, Buc., Ed. Muz., 1973;
15 - Cosma, Viorel – *Muzicieni din România, Lexicon,* vol. 1 (A – C), București, Editura muzicală, 1989, p. 188;
16 – (Breazul, George) - George Diacu - *Necesitatea fundării unei biblioteci muzicale*; în: *Universul literar,* Bucureşti, An XLIII. nr. 31, 31 iulie 1927, pp. 494 - 495; Republicat fragmentar în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. IV..., pp. 239 - 240; Republicat integral în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. VI, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Vasile, Bucureşti, Editura muzicală, 2003, pp. 34 - 36;
17 - Ciobanu, Gheorghe – *O moştenire preţioasă: Biblioteca George Breazul;* în: Ciobanu, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* vol. III, Bucureşti, Editura muzicală, 1992, p. 177;
18 – Prezentul material se dorește a determina o posibilă abordare sistematică (mai multe teze de doctorat pot avea ca bază documentară impresionantul și diversul fond de cărți și manuscrise gospodărite în fondul *George Breazul)*; de aceea cred util a cita unele dintre cotele materialelor avute în vedere, considerate deopotrivă reprezentative și rare, unele chiar unicate).
19 - Vasile, Vasile - *Muzica de scenă a Elenei Asachi şi importanţa ei pentru teatrul liric românesc;* în: *Cronica,* Iaşi, Serie nouă, An XLV, nr. 1594, nr. 2, februarie 2011, p. 8;
20 - Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești*, vol. III, București, 1975, pp. 331 – 333 și 390;

21 - Vasile, Vasile - *O statuie muzicologică pentru Paul Constantinescu;* în: *Muzica,* București, Serie nouă, An XXX, nr. 8/ 2019;
22 – Registrul *Muzica (Partituri)* – VI - cota 504 - Rouschitzki, François – *Musique orientale – 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs*, traduits, arrangés et dediés à Son Excellence, Monsieur de Kisseleff, Président Plénipotentiaire des Divans de Moldavie et de la Valachie, Lieutenant Général (…) par (1834); Fiecare piesă a litografiei a primit un număr de inventar, de la 504 la 544;
23 - Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. III, Buc., 1975, pp. 68 - 78;
24 – *Idem,* p. 68;
25 - Cosma, Octavian Lazăr – *Opera românească*, vol. I și II, București, Editura muzicală, 1962,
26 - Cosma, Octavian Lazăr – *George Breazul – dimensiunile şi priorităţile muzicologice;* în: *Muzica*, Bucureşti, An XXXVII, nr. 6 (417), iunie 1987, pp. 11 – 12;
27 – *XVII - Scrisoarea nr. 118* din fondul *George Breazul;*
28 – Musicescu, Gavriil, *Opere alese*, Ed. îngrijită de G. Breazul, Buc., Ed. Muz., 1958;
29 - Froda – Scarlat – *De vorbă cu N. Crainic, nou secretar general;* în: *Rampa,* Bucureşti, An XI, nr. 2063, 17 mai 1926, p. 7;
30 - Vasile, Vasile, *Catalogul general al creației lui Ciprian Porumbescu*; în: Leca Morariu, *Iraclie și Ciprian Porumbescu,* vol. IV, Ed. Lidana, 2017, pp. 486 – 531;

SUMMARY

Vasile Vasile

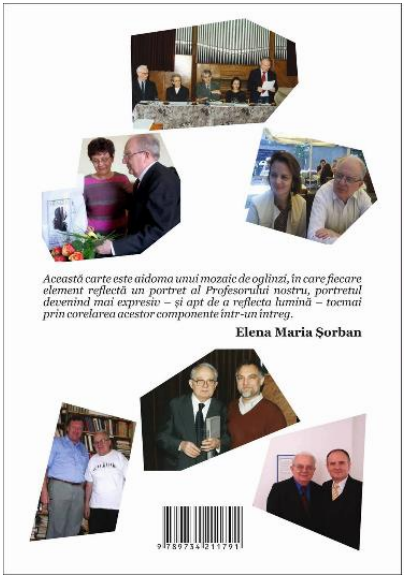
The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.
This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

RECENZII

„Școala muzicologică Francisc László – lecții perene și mărturii”

Mirela Mercean-Țârc


Această carte este aidoma unui mozaic de oglinzi, în care fiecare element reflectă un portret al Profesorului nostru, portretul devenind mai expresiv – și apt de a reflecta lumină – toemai prin corelarea acestor componente într-un întreg.
Elena Maria Șorban
Școala muzicologică Francisc László

Sub acest titlu, a apărut la Editura Muzicală București, în 2020, volumul închinat memoriei acestui îndrăgit profesor și respectat muzicolog, la 10 ani de la dispariția sa. Ediția coordonată de Elena Maria Șorban conține 44 de mărturii, confesiuni, amintiri, creionând portretul Mentorului în culorile vibrante ale sentimentelor de recunoștință, admirație, prietenie. O carte-omagiu și, în același timp, o carte-document, în care cititorul poate recompune, reconstitui prin „ochii discipolilor”,

colaboratorilor și prietenilor săi, spiritul unui om de știință impecabil, de o modestie rară, având ca profesiune de credință iubirea pentru muzică și vocația prieteniei.

Titulatura de „Școala muzicologică Francisc László ” este la fel de adevărată, pe cât de ilegitimă pare în contextul recunoașterii sale academice, întrucât ea nu constă în hârtii, diplome, examene parafate semnate și arhivate în registrul unei instituții, ci în valoarea științifică și umană „semănată” în fiecare dintre discipoli, fie ei muzicologi, interpreți, studenți, masteranzi, doctoranzi sau manageri. O școală muzicologică vie, bazată pe „profesionalismul autentic”, care, „în accepția lui integrală ... nu poate fi asimilat decât prin transmitere directă într-un context maieutic, de la Maestru la discipol” (Oleg Garaz, p.190). Un maestru „autodidact”, a cărui autoritate s-a impus prin puterea exemplului personal, îmbogățind patrimoniul muzicologiei cu peste 500 de studii, peste 2000 de articole și 22 de cărți, sute de prelegeri, „de la București la Osaka”, susținute în maghiară, română și germană. A onorat prin calitatea de membru fondator sau președinte, 21 de societăți și fundații, fiind răsplătit cu 23 de premii și distincții pentru întreaga sa activitate. Un „autodidact” care s-a considerat fericit cu acest statut, deoarece în știință și-a „ales maeștrii în mod liber” (p. 34) dintre uriașii savanți și eruditi ai domeniului.

Cele două părți ale cărții sunt intitulate *Magister dixit*, respectiv *Discipuli et collaboratores dicunt*. Prima parte prilejuiește cititorului întâlnirea cu personalitatea muzicologului Francisc László, prin intermediul a două texte de o elocvență nobilă și seducătoare ce reflectă „modelul muzicologiei umaniste” (Laura Vasiliu, p. 167), practicat și trăit: *Ars musicologica* și *Învățăm, învățați.* Spicuim cîteva idei revelatoare: „Înainte de a fi materie, disciplină academică sau direcție de specializare, muzicologia trebuie să fie pentru noi un mijloc de pătrundere a tainei, a miracolului care este muzica însăși. Atașamentul nostru față de muzică trebuie să urmeze modelul dragostei de Dumnezeu a credincioșilor fanatici. Fără identificarea plenară cu marea muzică și aura ei istoric-social-psihologică, muzicologul este și rămâne, fatal, un lucrător „tehnico-administrativ” (F. László, *Ars musicologica*, p. 21.)

Câștigarea „fratelui- cititor” prin toate „mijloacele scriitoricești”, cultivarea întregii game de genuri specifice profesiunii, în scopul „primenirii spirituale” a acestuia – sunt sfaturi adresate tânărului confrate- muzicolog, ce își asumă destinul unui „specialist care asaltează tainele cele mai imateriale dintre arte” (F. László, p. 25).

Alte teme abordate în conferința susținută în Aula Universității de Arte „George Enescu” din Iași, în 2005, reflectă deschiderea vizionară către aprofundarea studiului muzicologiei în centre universitare de prestigiu din străinătate, obligativitatea cunoașterii a cel puțin două dintre limbile de circulație internațională pentru o mai bună conectivitate cu specialiștii din domeniu, necesitatea înființării unei Societăți Române de Muzicologie afiliată Societății Internaționale de Muzicologie (un vis neîmplinit).

Din cel cel de-al doilea articol, *Învățăm, învățați, se* desprinde un important crez al profesorului László: „cunoașterea prin predare”, conform generoasei sintagme *Docendi discimus* – „Învățăm învățându-i pe alții” (Fr. László, p. 37). Mărturisea tuturor că învață continuu de la cursanții săi. Asumarea rolului de formator prin atitudinea generoasă și prietenoasă, dar exigentă, încurajarea și coordonarea de pe poziții de egalitate, într-o relație bazată pe încredere și colegialitate sunt câteva dintre calitățile mentorului Fr. László, relatate de fiecare dintre semnatarii articolelor cărții, în culori vii și emoționante.

Structurată în ordinea cronologică a contactului „discipolilor” cu Maestrul, partea a doua a cărții se prezintă ca un „mozaic de oglinzi, în care fiecare element reflectă un portret al Profesorului nostru, portretul devenind mai expresiv – și apt de a reflecta lumină – tocmai prin corelarea acestor componente într-un întreg” (Elena Șorban, p. 10). Acest întreg se coagulează într-un tablou care prinde viață pentru cititor conturând o carieră și o personalitate de talie europeană „organic multiculturală” (Bianca Țiplea, p. 132), un „muzicolog cu o cunoaștere enciclopedică și spirit analitic ascuțit” (Johannes Killyen, p. 161), un „excepțional promotor al dialogului interetnic și intercultural” (Franz Metz, p. 66) un

„Homo Transylvanicus” (Ursula Phillipi, p. 72) ce și-a ales discipolii după „ criterii de selecție care depășeau, așa cum e și firesc, granițele pe care limba tradiția, confesiunile religioase le impun de multe ori” (Emil Vișenescu, p. 123). „Ferenc László a fost animat de un patriotism autentic, modern, bazat pe valori, respingând șovinismul și intoleranța. Și-a dorit un Ardeal al bunei înțelegeri, a avut numeroși prieteni de etnii diverse, mulți români, printre care mă mândresc că am fost și eu. Tatăl său, Dezső László, personalitate impunătoare a bisericii calvine din Cluj, i-a transmis spiritul universal al toleranței creștine” (Dan Vlăduțiu, p. 50).

Evocări din tinerețe îl revelează ca „orator desăvârșit”, care „poseda sclipirea de a trezi interesul cititorului prin detalii șocante” (Vlăduțiu, p. 50), ca organizator al orchestrei elevilor la Liceul de Muzică din Cluj și al „cercului de studiere a operei lui Mozart”, în care elevii aveau „revelația că analiza unui text muzical nu este o teorie aridă, ci poate deveni o aventură intelectuală fascinantă când este făcută de un muzician cu har” (Adriana Bera, p. 53). A fost fondatorul unor formații camerale de prestigiu, din unele a făcut parte ca flautist.

Ca neobosit publicist în presa scrisă, a avut un condei care îmbina „câteva constante esențiale: probitatea științifică, tonalitate echilibrată și civilizată, discernământ axiologic, corectitudinea și plasticitatea lingvistică, preocuparea pentru concordia interetnică” (Virgil Mihaiu, p. 70), precum și „precizia comunicării, arcuirea superbă a textului scris, care zâmbește” (Dora Cojocaru, p. 185). Aceste valori le-a cultivat în fiecare dintre discipolii săi, care, până astăzi, urmează etape esențiale în alcătuirea unui text, știind „cum să procuri și să verifici informația, cum să-ți asumi astfel răspunderea pentru ceea ce scrii, cum să te adaptezi contextului în care-ți etalezi cercetarea... și, mai presus de toate, guvernând aceste etape: exigența” (Valentina Sandu-Dediu, p. 114). O exigență pe care o cunosc toți cei care au trecut prin „atelierul de muzicologie” cu sediul în strada Voltaire, o „cameră cu vedere spre Cunoaștere” (Ioana Baalbaki, p. 231), cu pereții tapițați de cărți și muzică, în care Profesorul îi întîmpina pe inițiați cu o „caldă colegialitate” (Bianca Țiplea Temeș, p. 132) întâlniri ce se transformau în

studiu intens și pasionat, coordonat după criterii științifice stricte. Obiceiul de a cere studenților și colaboratorilor să-i verifice textele, să aducă corecturi, să-și exprime opiniile este și azi o practică muzicologică curentă între discipolii săi, creând punți de comunicare între cei pe care-i considera „confrați". Era în același timp și o metodă de „educare subtil mascată", o încredere pe care o acorda fără rezerve „învățăcelului", încurajându-l să țintească tot mai sus: „așteptările înalte" fiind „semnul încrederii în student" (Bernadette Czumbil, p. 179). Descrierile îl înfățișează ca pe un pedagog desăvârșit, care „știa să-i conducă pe discipoli la aflarea noului și formularea esențialului în maniera dialogului socratic, un Magistru care știa „ să planteze în conștiință „marcaje..., concepte amorsate în așteptarea activării", prin „idei foarte simple intercalate neostentativ în dialogul calm și limpede" (Oleg Garaz, p. 189). „Întreaga sa metodă de a-i învăța pe ceilalți a iradiat din personalitateasa, din felul său special de a fi. Aș spune că un bun pedagog înseamnă a fi tu însuți, acordând discipolului libertatea de a crește în așa fel încât să-și mențină propria identitate.... este vorba despre autoinițiere împărtășită sau trăită bilateral" (Valentin Trifescu, p. 230).

Marea lui satisfacție era aceea de a împărtăși bucuria realizărilor cu fiecare „protejat", fapt ce arată implicarea totală în modelarea și desăvârșirea instruirii fiecăruia. Majoritatea discipolilor amintesc cu recunoștință că au beneficiat nu numai de îndrumarea în cercetarea științifică, ci și de burse de studiu, de stagii de cercetare la cele mai prestigioase instituții de muzică din Europa, mijlocite cu generozitate și entuziasm de Fr. László: Dorina Mangra (la Basel) și Melinda Béres (Salzburg, Fertöd), clarinetistul Emil Vișenescu (Ungaria), pianista Bernadette Czumbil (Köln), tubistul Liviu Deac (Budapesta), pianistul Albert Sassmann (de la Viena la ANMGD Cluj), muzicologele Elena Șorban (Budapesta), Viola Biró (Budapesta), Iulia Mogoșan (Leipzig), istoricul Valentin Trifescu (Strasbourg).

Umorul fin, dorința de a ajuta, capacitatea de a critica constructiv (Ioana Baalbaki, p. 234), „modul neostentativ de a -și împărtăși vastele cunoștințe" (Bianca Țiplea, p. 132),

„farmecul discret al erudiției" (Laura Manolache, p. 100), „gentilețe dublată de o impecabilă educație" (Haiganuș Preda-Schimek, p. 240), implicarea totală în evoluția carierei discipolilor săi, „autoritatea profesională care se impunea de la sine" prin „cultură, educație, generozitate, blândețe" (Dorina Mangra, p. 139), „sinceritatea deplină", „integritatea profesională și morală" (Elena Șorban, p. 77), atitudinea paternă (Constantin Tufan Stan, p. 208) sunt calități umane despre care se vorbește constant, cu gratitudine și recunoștință, dar mai ales, cu conștiința de a fi calități nobile, referențiale, care l-au creditat a rămâne în conștiința discipolilor: „Mentorul meu, exemplu de viață" (Ignác-Csaba Filip, p. 120), „Omul și profesorul-etalon" (Róbert Vilmos György, p. 109), „mentor și coleg devotat" (Dorina Mangra, p. 136), magistru și amic (Virgil Mihaiu, p. 69), „Profesorul exemplar" (Elena Șorban, p. 74).

Fr. László a fost un model de profesionalism, dar și un model de integritate refuzând să colaboreze cu securitatea comunistă, în 1971, atunci când fusese „agățat" și interogat. Asistase, într-o perioadă de cruntă persecuție a intelectualității, la arestarea tatălui său, Dezső László, cleric protestant, trimis în lagărul de muncă la Canal în 1952 pentru credința sa. Făcuse parte din orchestra recrutată de dirijorul Erich Bergel pentru interpretarea oratoriului „Creațiunea" de J. Haydn, în biserici din Transilvania – un act de „rezistanță prin cultură", care, în 1955, s-a soldat cu arestarea și persecutarea dirijorului. Și-a găsit refuzul de colaborare în arhivele Securității de Stat după anul 2000, întâmplarea fiind povestită de prietenul său, violonistul Ladislau Csendes, cercetător CNSAS, cu umor și admirație; „Îmi imaginez că a vorbit prietenos uitându-se în ochii securistului. Sunt convins că a folosit un ton calm, dar ferm și probabil a reușit să-l descumpănească pe ofițer, spunându-i răspicat că delațiunea nu-i stă în caracter" (Ladislau Csendes, p. 108).

Portretul lui Francisc László se întregește din creionări caleidoscopice în imaginea atotcuprinzătoare a unui uriaș cercetător al creației bartókiene (225 de studii și eseuri), cu o contribuție majoră în trasarea legăturilor acestuia cu România,

colaborarea Bartók – Brăiloiu, revelarea primatului textului românesc în geneza *Cantatei profana* și reconstituirea culegerilor din Banat, toate acestea nefiind egalate ca importanță decât de valoroasa sa culegere de epistole bartókiene, adresate unor destinatari români (Viola Biró, p. 220-221). Cercetarea asupra creațiilor lui Mozart, Bach, Liszt, Carol Mikuli, Philipp Caudella, G. Enescu, Z. Kodály, Gy. Kurtág, Gy. Ligeti în context românesc și european, tratarea unor tematici ca istoria muzicală a Clujului în secolele 19-20, receptarea muzicii lui Schönberg în Transilvania multietnică reflectă „viziunea coexistenței multiculturale din spațiul central – european" (Helmut Loos, p. 156), fapt care a condus la inițiativa înființării „Societății de Colaborare pentru Istoria Muzicii în Europa Centrală și de Est." Fondarea „Junimii Muzicale" la București, a Societății Române Mozart la Cluj, a Societății Muzicale Maghiare din România, a Fundației „Sigismund Toduță", a „Societății Filarmonice§ clujene reflectă calitatea sa de „organizator tenace" (B. Țiplea, p. 132), dorința sa de schimbare a mentalităților, „de a crea punți culturale pe plan internațional"... Profesorul László avea convingerea că, după decembrie 89, societatea civilă, organizațiile nonguvernamentale vor constitui motorul renașterii, al reconstrucției României" (A. Bera, p. 54). El însuși a fost un „motor al modernizării muzicologiei" concepând proiecte îndrăznețe ce au constituit o școală de comunicare și management, de organizare și răspundere pentru viitorii directori de festivaluri și societăți, cărora le-a înlesnit legături cu mari artiști, din instituții de prestigiu din necesitatea de a conferi însemnătate și anvergură oricărui demers cultural.

O piesă-omagiu pentru pian, de György Kurtág: *In memoriam László Ferenc*, publicată în facsimil autograf, întregește volumul.

Frumusețea și căldura cuvintelor de recunoștință și de admirație nu poate fi redată aici. Cititorul o va descoperi pe parcursul lecturării acestei cărți. Un gând, o idee centrală ce poate coagula imaginea-colaj a personalității lui Francisc László este cea a misiunii intelectualului, mărturisită ca „nucleu al propriei credințe, dar și substanță a propriei identități", și

anume, „împărtășirea necondiționată a cunoașterii acumulate” ... ca „legitimare morală” (Oleg Garaz, p. 190), ceea ce implică implică generozitate, responsabilitate, asumare, atribute prezente în fiecare dintre mărturiile discipolilor, colaboratorilor, prietenilor săi, care duc mai departe principiile și valorile „școlii muzicologice Francisc László ”.

SUMMARY

Mirela Mercean-Țârc

„Professor Ferenc László’s School of Musicology - Perennial Lessons and Testimonies”

Ferenc László (1937-2010) was a leading musicologist in Romania. This book (Editura Muzicală, Bucharest, 2020) is a collection of memories of his former disciples, official and informal alike; it contains also an *In memoriam* piano piece by Gy. Kurtág.
His main research areas were Béla Bartók (he was also a member of the Board of the Bartók Complete Edition in Budapest), as well as Bach, Mozart, and Liszt. He also published substantial works on Enescu, Kodály, Ligeti, and Kurtág. His 22 books and more than 2000 studies and articles are dedicated especially to the musical life of Transylvania from the 19th century onwards.
László published primarily in Hungarian, Romanian, and German (with translations into many other languages), promoting the culture of all the nations living in his native Transylvania.
After the political turn of 1989, he became strongly involved as a cultural organizer and manager, his best-known initiatives being the establishment of the Romanian Mozart Society and the Mozart Festival in Cluj, for which he secured the participation of some of the world’s greatest musicians and institutions.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu